

204

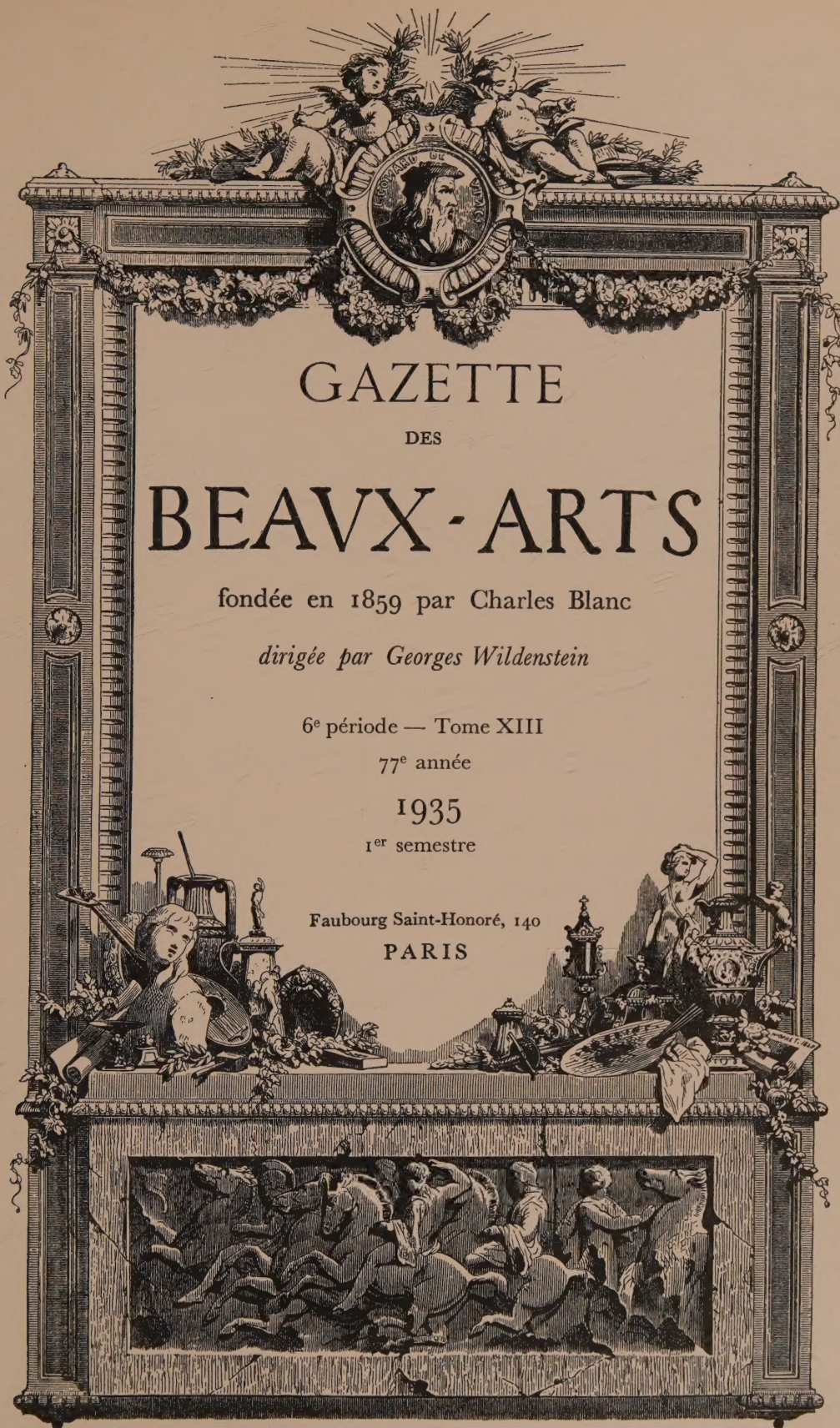
GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

---

SOIXANTE-DIX-SEPTIÈME ANNÉE — SIXIÈME PÉRIODE  
TOME TREIZIÈME









## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux;

ROBERT JAMESON;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs;

G.-R. SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie et de la Société de Propagation des Livres d'Art;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet);

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur Général des Bibliothèques;

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

### *Secrétaires :*

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles;

PIERRE d'ESPEZEL, ancien membre de l'École française de Rome.



SOIXANTE-DIX-SEPTIÈME ANNÉE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

JANVIER 1935

---

*A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140*

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII<sup>e</sup>)

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

---

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

---

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

---

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON.

PIERRE D'ESPEZEL.



# L'ARTE

RIVISTA BIMESTRALE DI STORIA DELL'ARTE  
MEDIEVALE E MODERNA

ADOLFO E LIONELLO VENTURI, DIRETTORI  
ANNA MARIA BRIZIO, REDATTRICE

## SOMMARIO

W. R. VALENTINER — <i>Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso</i> . . . . .	3
ADOLFO VENTURI — <i>Su alcune medaglie del Pisanello</i> . . . . .	30
STEFANO BOTTARI — <i>Un'opera dimenticata di Michelangelo da Caravaggio</i> . . . . .	39
ANNA MARIA BRIZIO — <i>Il tesoro della cattedrale di Vercelli</i> . . . . .	48
ANNA MARIA BRIZIO — <i>Bibliografia dell'arte italiana</i> . . . . .	66

Prezzo di abbonamento annuo : L. 100 per l'Italia ; il fascicolo separato L. 20 — L. 150 per l'Estero ; il fascicolo separato L. 30 — L. 200 le annate arretrate. — Per la raccomandazione L. 20 in più.

NB. — Gli abbonamenti si pagano anticipati. L'associazione porta elezione di domicilio presso il Foro di Milano.

AMMINISTRAZIONE — INDUSTRIE GRAFICHE  
ITALIANE STUCCHI

VIA MARCONA, 50 — MILANO

REDAZIONE — VIA NAPIONE, 28 — TORINO

## CHEMINS DE FER P. L. M.

### FLEURS... MESSAGÈRES DU BONHEUR

Voulez-vous, en ces jours maussades d'hiver, retrouver un peu de soleil et de gaieté ? Faites-vous envoyer des fleurs de la Côte d'Azur.

Belles de leur parure, elles charment et parfument. Ces petites messagères du bonheur viennent en pleine terre, s'épanouissent au ciel bleu sous les douces caresses du soleil et vivent, n'en déplaise au poète, plus que « l'espace d'un matin ».

Que vous habitiez Paris, Bordeaux, Nantes, Lyon, Nancy, Metz, Strasbourg, Londres, Berne, Bruxelles, plus loin encore, vous respirerez avec délice leur fraîche senteur, comme si de votre main vous veniez de les cueillir. Car les fleurs de la Côte d'Azur sont transportées dans le minimum de temps à des distances considérables. Comme les touristes de grande classe, elles voyagent en trains rapides et express. Elles peuvent être expédiées en colis express, en colis postaux ou aux conditions économiques d'un tarif spécial.

### PLACES DE LITS-SALONS ET DE COUCHETTES A MOITIÉ PRIX

Il vous arrive de voyager fréquemment la nuit pour vos affaires ou, par exemple, en fin de semaine à l'occasion des sports d'hiver. Mais vos déplacements vous paraissent longs et fatigants. Que n'utilisez-vous des places couchées dans les grands trains ? Elles vous sont offertes sur le P. L. M. à moitié prix.

Ce Réseau tient à votre disposition des cartes d'abonnement valables six mois ou un an, donnant droit à la délivrance de suppléments à demi-tarif pour l'occupation des places de lits-salons, couchettes et couchettes-toilettes.

Le prix des cartes est de 439 fr 05 pour 6 mois et de 707 fr 85 pour un an.

## Amateurs de Sports d'Hiver

### Le P.O.-MIDI

délivre au départ de Paris-Quai-d'Orsay  
du 1<sup>er</sup> Novembre 1934 jusqu'au 30 Avril 1935  
des billets spéciaux d'aller et retour  
**VALABLES 21 JOURS**

et comportant une réduction de 30 %  
en toutes classes à destination des principales

## STATIONS DES PYRÉNÉES

### LE WEEK-END

AUX CHAMPS DE NEIGE DES PYRÉNÉES

### Le P.O.-MIDI

délivre au départ de Paris-Quai-d'Orsay  
du 1<sup>er</sup> Novembre 1934 jusqu'au 30 Avril 1935  
des billets valables du vendredi matin au mardi soir

comportant une réduction de 50 %  
en toutes classes à destination de :

BAGNÈRES-DE-LUCHON et SUPERBAGNÈRES, FONT-ROMEU-ODEILLO via, MONT-LOUIS-LA-CABANASSE, L'HOSPITALET, PORTÉ et LA TOUR de CAROL (col de Puymorens)  
ARREAU-CADÉAC (col de Peyresourde)

GRIPP (Artigues-La Mongie) par Bagnères-de Bigorre

CAUTERETS et LUZ (Barèges) par Pierrefitte-Nestalas

LARUNS-EAUX-BONNES (Gourette et col d'Aubisque)

FORGES d'ABEL et CANFRANC (col du Somport)

Pour tous renseignements, s'adresser à Paris : Gares de Paris-Quai d'Orsay et d'Austerlitz ; aux Agences P.O.-Midi, 16, boulevard des Capucines, et 126, boulevard Raspail ; à la Maison de France, 101, avenue des Champs-Élysées et aux principales Agences de Voyages.

## CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

### DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

## SPORTS D'HIVER EN AUVERGNE

HIVER 1934-1935

### BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FIN DE SEMAINE

en toutes classes pour

## LE LIORAN, LA BOURBOULE ET LE MONT-DORE

Avec réductions de  
**40 % et 50 %**

Ces billets sont délivrés du 1<sup>er</sup> Novembre 1934 au 30 Avril 1935, au départ des gares de Paris (P. O.-Midi et P. L. M.) et au départ de certaines autres gares de ces deux Réseaux.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser :

Aux Agences P. O.-Midi, 16, boulevard des Capucines et 126, boulevard Raspail ; à l'Agence P. L. M., 88, rue Saint-Lazare et à la Maison de France, 101, avenue des Champs-Élysées, à Paris ; aux gares de Paris (P. O.-Midi et P. L. M.) et aux principales gares de ces deux Réseaux.





Une salle de l'Hôtel de M. Francis Guérault, rue Roquépine, où sera vendue cette collection. (A gauche, le pastel de La Tour.)

**VENTE APRÈS DÉCÈS** 3, RUE ROQUÉPINE, A PARIS, les  
jeudi 21 et vendredi 22 mars, à 14 h. 30

Commissaire-priseur : **M<sup>e</sup> ALPHONSE BELLIER**  
30, place de la Madeleine, 30

Expert : **M. RAOUL ANCEL**  
25, quai Voltaire, 25

EXPOSITIONS : particulière le mardi 19 et publique le mercredi 20.

Étude de M<sup>e</sup> ALPHONSE BELLIER,  
30, place de la Madeleine

## COLLECTION FRANCIS GUÉRAULT

### OBJETS D'ART ET DE BEL AMEUBLEMENT

du dix-huitième siècle

#### TABLEAUX — GOUACHES — DESSINS

par Julien, Mongin, Nattier,  
Panini, Pillement, Van Loo

Pastel par Maurice Quentin De La Tour

#### IMPORTANTES AQUARELLES PAR HUBERT-ROBERT

Sculptures — Marbre — Terre cuite — Plâtre

#### BRONZES D'AMEUBLEMENT

### SIÈGES MEUBLES PETITES TABLES

des maîtres : Bauve, Carlin, Grevenich, Georges  
et Henri Jacob, Lexelant, Eben, Peridiez, Pionez,  
Rebou, Riesener, Roentgen, Roger Van der Cruze,  
Lacroix, Sené, Tilliard.

#### SUITE DE DIX FAUTEUILS COUVERTS EN SAVONNERIE DU TEMPS DE LA RÉGENCE

#### TAPISSERIES ET TAPIS

Tapisseries des Flandres et des Manufactures  
royales des Gobelins, Beauvais et Aubusson

#### IMPORTANT TAPIS EN SAVONNERIE DU TEMPS DE LOUIS XIII

Soieries et Velours

# LA REVUE DE PARIS

publiera en 1935

## LE VIN DE SOLITUDE

par Irène Némirovsky

## DANSE DE LA BARRE A MINES

par Jean Giono

## LA DAME EN VIOLET

par Philippe Hériat

## PORCELAINE DE LIMOGES

par Jacques Chardonne

## FILS DU JOUR

par André Thérive

## LA VIGIE

par Marcel Arland

DES ROMANS ET NOUVELLES de MM. Georges Duhamel, Paul Morand, Jean Giraudoux, Alexandre Arnoux, Robert de  
Traz, Jacques Chenevière, Marc Chadourne, Luc Durtain, Daniel-Rops, William Faulkner.

## ORIGINES DE L'ANGLETERRE MODERNE

par André Maurois

## L'ASCENSION DE FARGEOT

par le comte de Fels

## L'EUROPE ET LA CRISE

par André Siegfried

## INTRODUCTION A LA PEINTURE HOLLANDAISE

par Paul Claudel

DES ÉTUDES LITTÉRAIRES de Marthe de Fels, de M. Paul Valéry, de l'Académie française ; de MM. Valéry Larbaud,  
Henry Bidou, René Lalou, Albert Thibaudet, Bernard Faÿ, André Rousseaux, François Porché, Marcel Thiébaud.

DES ÉTUDES POLITIQUES, DES ÉTUDES HISTORIQUES, DES PIÈCES DE THÉÂTRE,  
DES CHRONIQUES ARTISTIQUES, SCIENTIFIQUES, etc.

Abonnements (24 livraisons de 240 pages) : Un an : 100 fr. Départements et Colonies : 106 fr. 3, rue Auber.



# SOMMAIRE

Le nouveau Mithréum de Doura-Europos, en Syrie, par <i>le comte du MESNIL du BUISSON</i> . . . . .	1
Copies ou variations anciennes d'une œuvre perdue de Rogier van der Weyden, par <i>M. Édouard SALIN</i> . . . . .	15
Carel Fabritius, par <i>M. W.-R. VALENTINER</i> , Art Director, The Detroit Institute of Arts . . . . .	27
Œuvres inédites de Sebastiano Ricci, par <i>M. Wart ARSLAN</i> , Directeur du Museo civico de Bolzano . . . . .	35
Oppenord reconnu, par <i>M. FISKE KIMBALL</i> , Directeur du Pennsylvania Museum of Art . . . . .	42
Un Van Dyck du cabinet de Gaignières, en Amérique, par <i>M. Francis M. KELLY</i> . . . . .	59
Bibliographie . . . . .	62
Revue des Revues . . . . .	64

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr
	{ Autres Pays	230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	{ Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.*

*Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.*

*Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.*



Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

## Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à la  
**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**  
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8<sup>e</sup>)

*Veillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19 .....*

*(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)*

*\*Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....*

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....*

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....*

*(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

*Nom : .....*

*Adresse : .....*

*Signature : .....*

*\*Biffer les indications inutiles.*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT** (un an) : FRANCE : 180 fr.

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr.

Le numéro : 15 fr. (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

**PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.**

## Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à  
**BEAUX-ARTS**  
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8<sup>e</sup>)

*Veillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19 .....*

*\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....*

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....*

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....*

*(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

*Nom : .....*

*Adresse : .....*

*Signature : .....*

*\*Biffer les indications inutiles.*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT** : FRANCE : un an, 42 fr.; six mois, 23 fr.

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, 56 fr.; six mois, 30 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, 70 fr.; six mois, 38 fr.

Le numéro : 1 fr. (Étranger : port en sus).

**Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

**PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17**





FIG. I. — PRESQUE DE LA CHASSE DE MITHRA.

## LE NOUVEAU MITHRÉUM DE DOURA-EUPOPOS EN SYRIE

LA mission de l'Université de Yale, en collaboration avec l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, a découvert, il y a deux ans, dans les ruines de Doura-Europos, sur les bords de l'Euphrate, un baptistère chrétien, construit, semble-t-il, vers 236 et contenant des peintures relatives à la vie du Christ : *La Guérison du paralytique*, *Jésus marchant sur les eaux*, *Les Saintes Femmes au tombeau*. D'autres tableaux figurent *Le Bon Pasteur et son troupeau*, *La Samaritaine*, *Adam et Ève*, *David et Goliath*. A côté du baptistère, dans la même maison, se trouvait une grande salle de réunion orientée vers l'est : l'église, avec l'emplacement de son autel. Cette belle découverte vient d'être étudiée en détail par notre confrère et ami le professeur Hopkins<sup>1</sup>.

L'an dernier, les mêmes fouilles ont fait découvrir une synagogue pareillement ornée de peintures. L'édifice date de 245 de notre ère ; il a succédé à une synagogue plus ancienne<sup>2</sup>. Ces découvertes, très importantes au point de vue artistique, n'ont guère apporté à l'histoire des religions que la confirmation de données déjà connues.

Cette année, la mission franco-américaine a fait une découverte de nature à

1. Dans le cinquième *Preliminary Report of the Excavations at Dura-Europos*, édité par le professeur M.-I. Rostovtzeff, l'orientaliste bien connu, organisateur et directeur scientifique de la mission.

2. Un exposé provisoire de cette découverte a été publié dans la *Revue Biblique*, 1934, p. 105-119.

jeter un jour plus nouveau sur l'évolution des idées et des croyances : celle d'un temple de Mithra, d'un *mithréum*, orné de peintures gréco-sassanides d'un très grand intérêt. La découverte a paru si remarquable à l'Académie des Inscriptions qu'elle a aussitôt envoyé à Doura un de ses membres, M. Franz Cumont, auteur de travaux capitaux sur la religion de Mithra et sur les cultes orientaux. Nous utiliserons largement ici l'explication qu'il a donnée des scènes figurées dans les peintures et les sculptures<sup>1</sup>.

Ce qui frappe d'abord, à Doura, c'est la profusion des cultes les plus divers : outre les sanctuaires du christianisme et du judaïsme, la ville, dont un cinquième à peine est déblayé, a déjà fourni neuf temples païens. On y trouve des dieux et des déesses grecs (Zeus), palmyréniens (Bêl, etc.), syriens (Hadad, Atargatis, Adonis), mésopotamiens (Nanaïa), assyriens même (Aphlad). Il faut y ajouter aujourd'hui une divinité d'origine iranienne, Mithra. C'est véritablement un milieu où les religions foisonnent; nous savions déjà par les textes que cet Orient du III<sup>e</sup> siècle avait été un foyer de propagande et de lutte de croyances, chaque collège de prêtres ou de philosophes « prêchant pour son saint » : les ruines de Doura en apportent une démonstration.

On se demandera alors pourquoi tant d'émotion à l'apparition d'un culte de plus dans cette Babel des religions. Ce qui fait le grand intérêt de la religion de Mithra c'est la vitalité dont elle fit preuve par rapport aux anciennes religions, spécialement aux cultes officiels de l'Empire Romain, qui ne répondaient plus aux aspirations de la société évoluée du III<sup>e</sup> siècle. Ces croyances n'offraient, en effet, à l'âme religieuse, qu'un panthéon inaccessible, dont l'intervention, du reste, était plus dangereuse que souhaitable. Le culte divin parvenait tout au plus à protéger l'homme contre le danger que le monde surnaturel lui faisait courir, l'essentiel paraissant d'adoucir les dieux par des sacrifices. Pour le reste, aucun espoir de justice pour les opprimés de la vie. Les dieux s'occupaient-ils des vertus obscures, de la vie intérieure, de l'âme humaine en un mot ?

Le mithraïsme présente des choses une vision nouvelle. Tout le problème humain est dans la lutte du bien et du mal; il s'agit de vaincre le mal et, dans cette lutte, un jeune dieu, Mithra, offre à l'humanité un modèle et un secours. Il est le « Soleil toujours victorieux » et cependant il a vécu une vie humaine; comme chacun d'entre nous, il n'a cessé de lutter contre tous les pièges que lui tendaient les puissances du mal. Quoique dieu lui-même, Mithra reste l'intercesseur entre le dieu suprême, Ahoura-Mazda, et l'humanité en proie aux mêmes maux. On voit immédiatement le succès qu'une telle religion devait rencontrer auprès de sociétés opprimées par les sombres superstitions du paganisme traditionnel.

Le mithraïsme l'eût emporté si un autre ferment, non moins modeste au début,

---

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1934, p. 90. M. Cumont a bien voulu revoir lui-même le présent article; nous l'en remercions vivement.



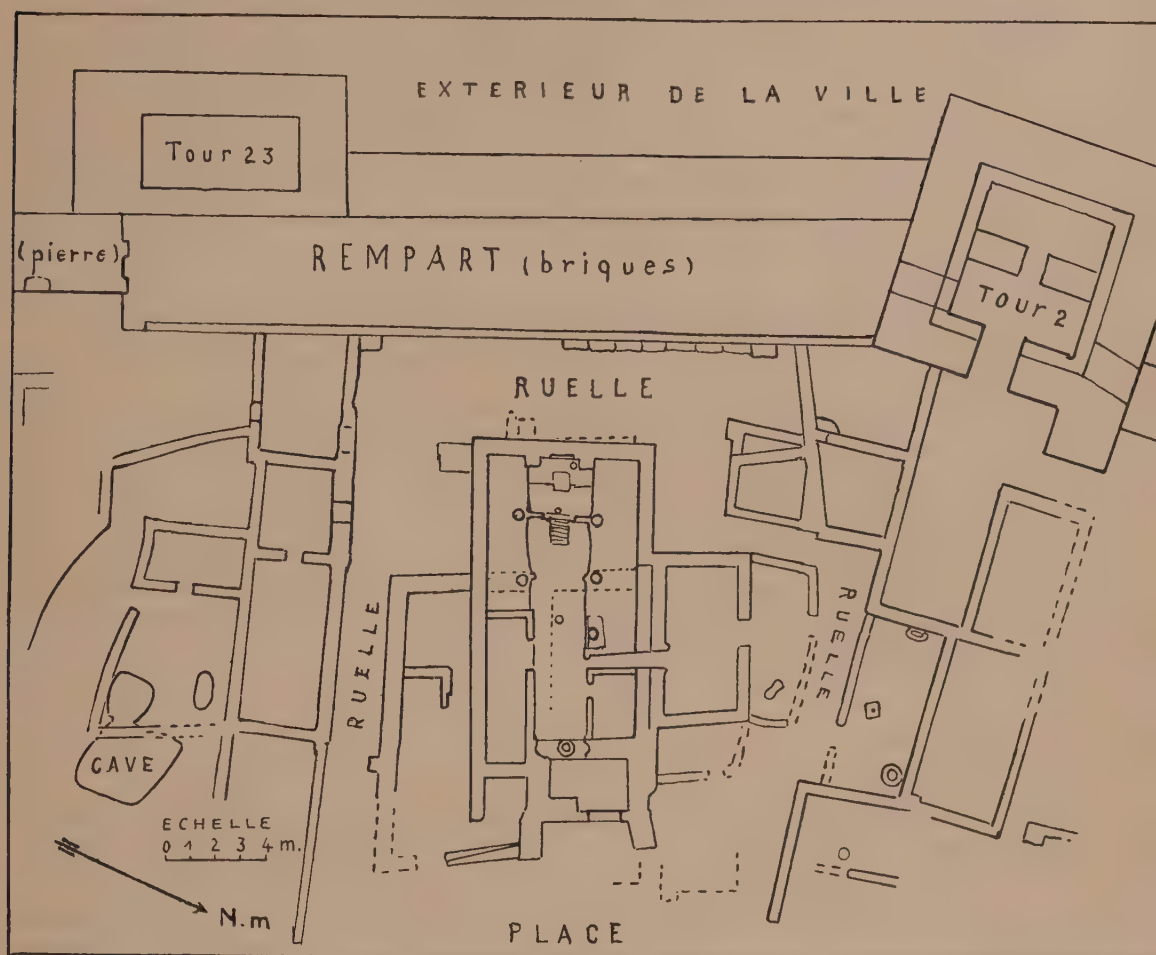


FIG. 2. — PLAN PROVISOIRE DU MITHRÉUM DE DOURA ET DES MAISONS VOISINES (Relevé de l'auteur).

n'avait crû en même temps au milieu des persécutions. Le christianisme, en effet, apportait à l'humanité encore plus de consolation et un espoir plus logique d'une justice éternelle. L'Homme-Dieu, l'Intercesseur, le Compatissant avait vécu, comme Mithra, une vie humaine, mais c'était presque un contemporain, il était encore bien plus près de l'homme par la souffrance.

Sous ce jour, le fait essentiel de l'histoire religieuse de ce <sup>III</sup><sup>e</sup> siècle est la lutte de Mithra et du Christ, lutte dont le second sortit vainqueur à l'aube du <sup>IV</sup><sup>e</sup> siècle, sous Constantin. En le modifiant, le Christ prit à Mithra jusqu'à son titre. Le premier s'était dit *Sol Invictus*, le Christ sera invoqué comme *Sol Justitiæ*, le Soleil du monde des âmes.

Naturellement le christianisme vainqueur n'eut rien de plus pressé que de faire disparaître les sanctuaires et les écrits mithraïstes. Le peu que nous connaissons de cette religion nous devons le chercher dans les écrits des Pères de l'Église, qui tendent à nous en montrer l'inanité.



FIG. 3. — MITHRA ET LE TAUREAU. A DROITE, LE DONATEUR AVEC SES FILS ET PETITS-FILS; AU-DESSUS, LE DIEU DU CIEL ET LE ZODIAQUE (170 de notre ère).



FIG. 4. — MITHRA ÉGORGÉANT LE TAUREAU. BAS-RELIEF A INSCRIPTION PALMYRÉNIENNE (168 de notre ère).





FIG. 5. — L'ESCALIER A SEPT MARCHES ET LE FOND DU SANCTUAIRE.



FIG. 6. — LES SIGNES DU ZODIAQUE : LA BALANCE, LE SCORPION, LE SAGITTAIRE, LE CAPRICORNE.

Il était donc d'un très grand intérêt de savoir au juste comment le culte de Mithra était venu à Doura, comment il s'y était développé, ce qu'était ce culte, qui étaient ses fondateurs et ses adeptes, ce qu'était enfin cet *évangile* de Mithra, perdu il y a plus de mille cinq cents ans et retrouvé dans les peintures de Doura. Derrière une froide documentation scientifique on aperçoit un grand drame d'histoire humaine.

I. LE DÉVELOPPEMENT DU MITHRAISME A DOURA. — Les ruines de l'édifice lui même, le *mithréum*, nous apportent des précisions sur l'histoire de la communauté des fidèles de Doura et sur le culte. L'édifice du 1<sup>er</sup> ou du 2<sup>e</sup> siècle qui précéda le dernier temple ne nous est connu que par des fondations et quelques pans de mur réutilisés dans la construction postérieure. On n'y reconnaît qu'une cour et une chambre assez vaste ouvrant vers le sud. Ce plan évoque un petit temple plutôt qu'une maison privée, et l'espèce de cuisine que l'on remarque dans la cour fait penser déjà aux repas sacrés du culte de Mithra. Quoi qu'il en soit de ce premier établissement, nous constatons que peu après la prise de Doura par l'armée de Lucius Verus, en 165, on élève sur cet emplacement, en utilisant quelques parties de la construction antérieure, un mithréum de forme plus caractéristique : une nef centrale, terminée par des autels, et bordée de larges banquettes pour les repas sacrés. En 168 de notre ère, puis en 170, sans doute à la fin des travaux, deux stratèges des archers cantonnés à Doura consacrèrent au dieu chacun un bas-relief aux couleurs vives rehaussées d'or. On y reconnaît Mithra en costume perse terrassant et poignardant le Taureau d'où doit naître la

végétation<sup>1</sup>. Un corbeau paraît conseiller le dieu et un chien se précipite pour lécher le sang. Dans le plus grand tableau la voûte céleste est figurée avec les signes du zodiaque. Elle est soutenue par deux colonnes, soit qu'on ait voulu la

1. Le thème du dieu tauroctone était depuis longtemps familier aux habitants de la vallée de l'Euphrate.



figurer comme un temple voûté, comparable à la grotte du dieu, soit qu'on y ait cherché une allusion aux supports supposés du firmament. Les Égyptiens pensaient que la voûte céleste reposait sur quatre piliers et cette conception a été celle de toute l'Antiquité<sup>1</sup>. Le dieu du ciel, Baâl Shamin, préside au centre, tandis que le Soleil et la Lune sont figurés en bustes dans les angles supérieurs.

Le donateur, du nom palmyrénien de Zenobios, vêtu à la grecque, offre un sacrifice sur un autel en forme de colonnette. Devant lui sont groupés quatre petits personnages qu'on suppose être ses fils et petits-fils. Dans le bas-relief plus petit, de deux ans antérieur, le sujet principal est le même, mais le soleil et la lune évoquent seuls le ciel, et le donateur n'est rappelé que par l'inscription palmyrénienne.

Les deux sculptures furent placées l'une au-dessus de l'autre au fond du nouveau sanctuaire, sans doute en 170 de notre ère, et Zenobios, comme pour signer son œuvre, écrivit à la pointe son nom sur une des colonnes. L'édifice était assez mal bâti, mais la construction avait été rapide. Le temple était modeste, il est vrai, les banquettes pour s'étendre devaient recevoir une trentaine d'initiés au maximum.

Quarante ans après la construction de Zenobios, entre 209 et 211, les soldats de la garnison firent restaurer le mithréum. Ce travail nous paraît avoir consisté surtout à rendre l'édifice plus orthodoxe, plus conforme aux idées du mithraïsme romain. L'édifice de 170 n'évoquait en rien un *speleum*, une grotte, comme le voulait la tradition occidentale. Le bas-relief de Zenobios était carré du haut et fait pour une niche rectangulaire; il fallut en dissimuler les angles sous du plâtre pour le placer sous un arc cintré qui pouvait seul évoquer en même temps la grotte de Mithra et la voûte céleste. Les soldats du temps de Caracalla construisirent un véritable *speleum* dans la travée centrale du sanctuaire. Les deux premières colonnes furent

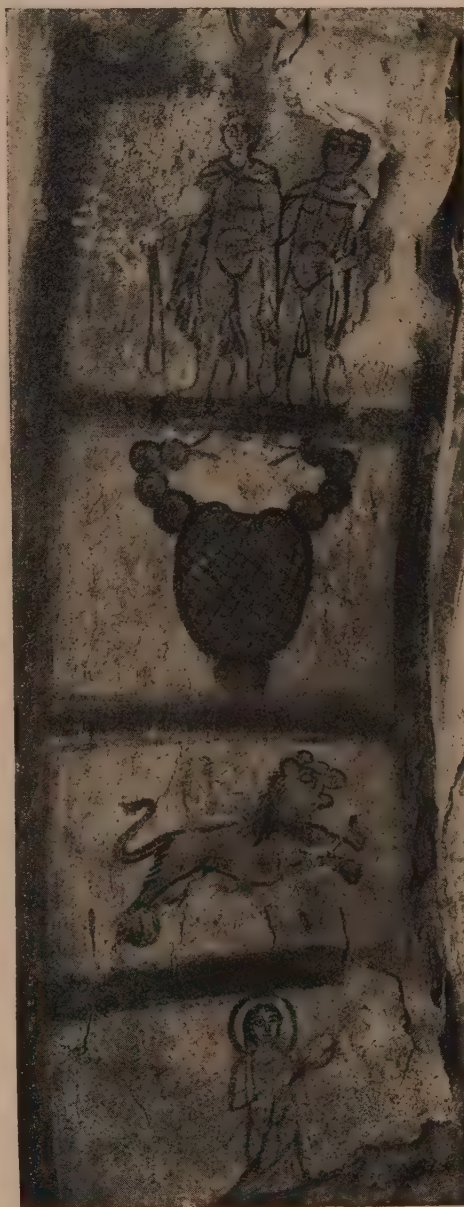


FIG. 7. — LES SIGNES DU ZODIAQUE : LA VIERGE, LE LION, LE CANCER, LES GÉMEAUX.

1. Cf., par exemple, dans l'*Ancien Testament*, Amos, IX, 6.

noyées dans un mur et l'on éleva une voûte cintrée; elle fut peinte en bleu et parsemée d'étoiles. Les signes du zodiaque avaient leur place naturelle sur le pourtour, dans l'arc qui encadrait l'image du dieu. On releva tout le sol de la petite chambre fermée par devant d'une porte vitrée de feuilles de gypse, avec quelques ornements peints en rouge. Cette disposition permettait de placer au milieu de la nef un petit escalier de sept marches qui rappelaient sans cesse aux fidèles les sept degrés de l'initiation donnant accès au dieu.

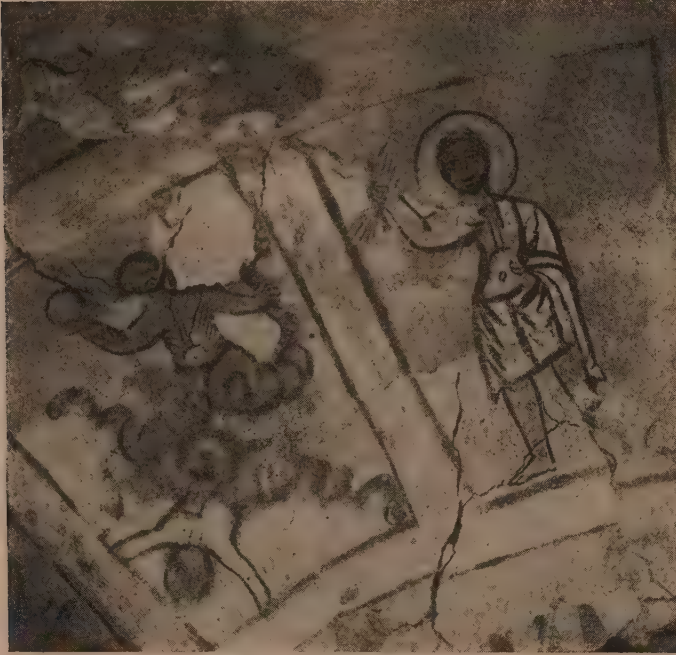


FIG. 8. — AHOURA-MADZA, SOUS LES TRAITS DE JUPITER, FRAPPE DE LA FOUDRE LES DEUX ESPRITS MAUVAIS.

Cet édifice, entièrement repeint, servit au culte une quarantaine d'années encore. Peu après 250, la menace perse se fit de plus en plus grave. On prévoyait le siège de la ville. Les fidèles furent alors contraints d'enterrer toute la partie orientale de l'édifice. Le commandement militaire avait décidé, en effet, qu'un énorme glacis de terre serait élevé tout le long du rempart de pierre<sup>1</sup> et le mithræum n'était séparé du mur que par une rue étroite qui fut entièrement comblée. Le remblaiement du temple fut fait soigneusement : on espérait, après le siège, déblayer l'édifice, mais les circonstances ne le permirent pas.

La ville fut détruite par Sapor et c'est pour nous que les mithraïstes de Doura ont travaillé.

II. L'ÉVANGILE DE MITHRA. — Dans le baptistère de Doura, les chrétiens du III<sup>e</sup> siècle avaient peint des scènes de la vie de Jésus-Christ. Les mithraïstes ornèrent de même leur temple d'une série de tableaux contenant un abrégé de leur doctrine et des épisodes principaux de la vie terrestre de Mithra. C'est un évangile païen que nous pouvons ainsi reconstituer. Le premier tableau représente le Temps, dieu éternel, mais toujours jeune (c'est pourquoi il est imberbe), tenant le sceptre de la royauté. Ce sceptre est le *héqa*, à l'origine une houlette de Bédouin, devenue pour les Égyptiens le signe distinctif des princes de Syrie. Le Temps donne la royauté du monde à Ahoura Mazda, dieu suprême, représenté sous les traits de Jupiter tenant la foudre. Les anges du mal, aux jambes de nuées, semble-t-il<sup>2</sup>, se révoltent contre

1. Voir l'*Illustration*, 1933, p. 481.

2. L'artiste paraît avoir mal interprété un modèle représentant des monstres anguipèdes.



ce dieu et nous voyons ici deux d'entre eux : l'un s'apprête à lancer un quartier de roche au dieu qui a déjà frappé l'autre de la foudre. Ces anges révoltés sont connus du Coran (II, 96), sous les noms d'Harout et de Marout; les juifs les nomment Semyaza et Azaël, et l'*Avesta*, Hôrôt et Môrôt. Ahoura Mazda vainqueur décide de débarrasser le monde des méchants; il a recours au déluge; un tableau nous montre une divinité aquatique, le Déluge, représenté comme un homme vêtu d'un grand manteau, s'étendant sur les montagnes, sorte de mamelons schématisés. Il les recouvre entièrement, mais déjà un rameau placé dans le ciel vient annoncer sa fin. C'est alors que se produit le grand événement : la naissance de Mithra. Issu d'un rocher, la « pierre génitrice », tenant dans ses mains des flambeaux, le jeune dieu porte déjà sur la tête le bonnet rouge perse, dit « bonnet phrygien », qu'il ne quittera plus. C'est ici la naissance terrestre du dieu. Une autre peinture du mithréum paraît figurer sa naissance astrale; à titre de dieu Soleil, il sort d'un cyprès, comme Horus enfant, le soleil levant, sort d'un lotus. Une lacune de deux tableaux nous prive de

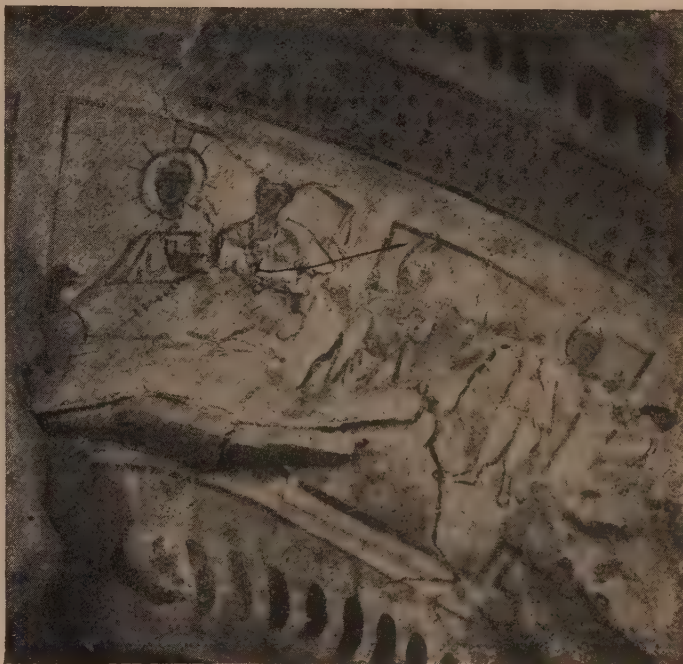


FIG. 9. — LA FIN DE L'ÉVANGILE DE MITHRA. LES ASSESSEURS DU DIEU EMPORANT LE CORPS DU TAUREAU. LE REPAS DE MITHRA ET DU SOLEIL SUR LE CORPS DU TAUREAU, SERVIS PAR LE CORBEAU.

connaître des événements de l'enfance du dieu, et nous le retrouvons adulte s'exerçant à tirer de l'arc soit contre les nuages pour provoquer la pluie, soit contre les rochers pour faire jaillir les sources. Le dieu devient l'archer par excellence et la cohorte des archers palmyréniens s'est plu à représenter deux fois Mithra chassant de ses flèches invincibles des troupes de cerfs et de gazelles, des sangliers, des lions. Un lion et un serpent lui servent de chiens. Un autre tableau nous montre ensuite Mithra aux prises avec le redoutable Taureau né aux origines du monde. Il l'a saisi par les cornes et se laisse entraîner par lui; puis, l'ayant maîtrisé, il le charge sur ses épaules et l'emmène dans sa grotte, sorte de caveau obscur. Cette grotte est l'image du monde, la voûte en est le firmament; ne sommes-nous pas, suivant le mythe de Platon, les prisonniers de cette caverne dans laquelle Mithra maîtrise le taureau? Ici commencent les démêlés du dieu avec le Soleil. Mithra, à qui rend hommage le Soleil, figuré comme un jeune dieu nu, ceindra sa tête du nimbe radié figuré

dans le champ. Sur le conseil du Soleil, Mithra égorgera le taureau terrassé. C'est le sujet des deux bas-reliefs. Les deux assesseurs de Mithra suspendent le taureau à un bâton et le portent dans une salle de festin, où doit avoir lieu le repas mystique de Mithra et du Soleil. Les deux divinités vont festoyer sur le corps du taureau; elles



FIG. 10. — LES ORIGINES DU MONDE. LES ESPRITS DU MAL ; LE DÉLUGE ÉTENDU SUR LES MONTAGNES, LA NAISSANCE DE MITHRA,

élèvent des cornes remplies de vin; le corbeau, fidèle serviteur de Mithra, leur sert de la viande rôtie enfilée sur une longue aiguille. C'est le prototype du banquet sacré des mithraïstes et l'acte qui termine la mission terrestre de Mithra. Ce repas nous est présenté comme dernier tableau de la série, sans doute parce qu'il rappelle la fondation même de la religion. Il est piquant que les deux religions antagonistes, christianisme et mithraïsme, aient à leur origine une *cæna*, un repas de communion, mais combien différent, opposé même, car le paganisme ancien reste le substratum du mithraïsme.

III. LES FIDÈLES ET LE CULTE. — Les murs du mithréum de Doura ont livré plus de deux cent cinquante inscriptions, la plupart en grec, inscrites par les fidèles, soit avec une pointe, soit au pinceau. Mieux que les textes officiels, ces modestes *graffiti* nous font pénétrer dans l'intimité de la religion qui se prati-

quait dans le temple. On y trouve d'abord le nom des fidèles, Syriens hellénisés ou soldats romains, suivi de leur grade dans l'initiation mithraïque. Tous les membres de la communauté étaient des hommes, les femmes étant exclues de ces mystères. Pour parvenir à la connaissance complète de la religion il fallait passer par sept degrés. Les jeunes garçons avaient le grade de « corbeau », en souvenir du serviteur de Mithra; les adolescents devenaient « fiancés », puis « soldats » à l'âge du service militaire. L'homme fait était « lion » ou mieux « doux lion ». Avant d'être admis, on était quelque temps



« aspirant lion ». Les fresques du mithréum ont montré que le dieu chassant le lion sauvage était servi par un lion apprivoisé. Les grades supérieurs étaient ceux de « perse », de « conducteur du Soleil » et de « père ». Parmi ces derniers étaient choisis les « pères des pères ». Il y en avait deux dans la communauté de Doura. Ce sont eux sans doute qui ont fait peindre dans les fresques du sanctuaire les figures de deux mages, qui pouvaient être considérés comme les modèles qu'ils s'efforçaient d'imiter. Ce sont là probablement les docteurs de « la parole sainte ». M. Cumont suggère les noms de Zoroastre et d'Osthanès. Ces figures nous aideront à nous représenter les pères des pères officiant dans le temple. Ils sont vêtus du costume perse, avec la large culotte bouffante; le costume est brodé sur fond rouge et le manteau blanc. Ces prêtres portent sur la tête le bonnet rouge de Mithra. Ce sera le costume des mages de la crèche dans les peintures des catacombes et les sculptures des sarcophages des premiers siècles. Les deux personnages de Doura sont assis sur des trônes à dossier élevé. L'un d'eux tient dans la main droite la canne d'ébène à pommeau aplati, la *baguette magique*, et dans la main gauche, le rouleau de la liturgie. Ces peintures sont un chef-d'œuvre de l'art sassanide; on remarque en particulier qu'après avoir peint les visages, l'artiste a obtenu des taches lumineuses en traçant à la pointe de fines hachures qui font apparaître le plâtre du dessous.

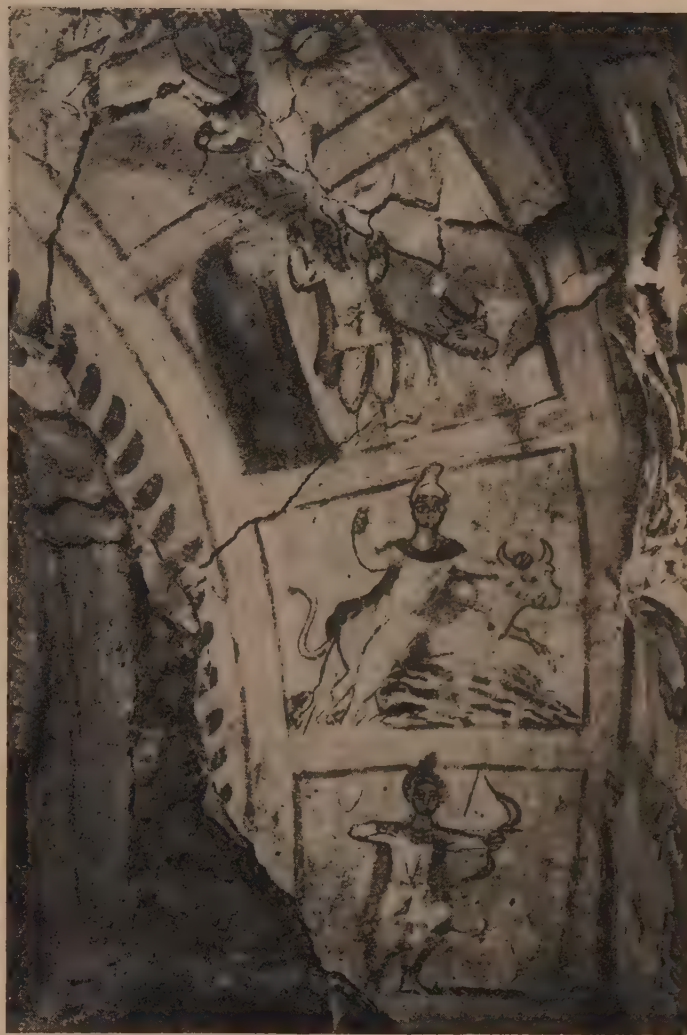


FIG. 11. — LA VIE DE MITHRA. LE DIEU TIRANT DE L'ARC. SA LUTTE AVEC LE TAUREAU. LE TAUREAU ENTRAÎNÉ DANS LA CAVERNE. LE SOLEIL AGÉNOUILLÉ DEVANT MITHRA.

Les inscriptions du mithréum nous font assister à la vie journalière paroissiale : les fidèles apportent des offrandes, en général modestes, quelques sous. Comme les premiers chrétiens, ces premiers mithraïstes paraissent être pour la plupart des



FIG. 12. — KRONOS OU LE TEMPS PRÉSIDE AUX ORIGINES DU MONDE.

ver jusqu'à l'image du dieu il fallait faire trois purifications. Cette règle était sans doute importante, car lorsqu'on déplaça l'escalier, on plaça une nouvelle jarre en haut, juste au milieu, pour que nul ne s'avisât d'oublier le rite. Des clous placés près des images indiquent qu'on y pendait des lampes, des guirlandes ou des objets de piété. D'autres clous, placés au-dessus des bas-reliefs, ont servi à suspendre les voiles qui les cachaient pendant une partie de l'office.

Dans le sanctuaire se trouvaient les autels; au centre, un grand autel en forme de colonne à entablement carré avec quatre cornes aux angles; à gauche, deux autels plus petits, l'un portant sur le dessus un bourrelet en forme de couronne, l'autre une sorte de fer à cheval percé de douze trous, autant que de mois et de signes du

gens du peuple. Souvent ils inscrivent sur les murs : « Honneur (*Nama*) à un tel », mais c'est un honneur mystique et religieux qu'ils souhaitent, ils ne se soucient pas des honneurs de ce monde. Ils ne sont pas, du reste, en opposition avec le paganisme officiel : « Honneur à nos empereurs », disent-ils, et par le fait, les Césars encouragent leur culte pour l'opposer au christianisme.

Les cérémonies dont nous retrouvons le souvenir dans le mithréum de Doura consistent en purifications, en sacrifices et en repas sacrés.

Lorsqu'on venait de l'extérieur, on trouvait à la porte un petit récipient — si l'on veut un bénitier — et l'on faisait une première purification; un autre récipient semblable se trouvait dans le milieu de l'édifice et servait sans doute au même usage; en haut du petit escalier dont nous avons parlé, on rencontrait encore une jarre, enterrée jusqu'au col, pour une ablution nouvelle : pour arri-



zodiaque. Primitivement ces autels étaient à hauteur d'homme; lorsqu'on refit l'aménagement, ils ne dépassèrent le sol que de quelques centimètres, mais la disposition de l'entablement fut maintenue identique.

L'objet du sacrifice nous est connu par d'innombrables ossements retrouvés sous l'autel ou alentour dans des dépôts de fondation (c'est-à-dire enterrés lors de la construction). Tous ces os, comme l'a révélé l'examen fait au Muséum de Paris, appartiennent à des gallinacés : ce sont donc des poulets que l'on sacrifiait ici. Nous n'avons trouvé, en particulier, aucune trace du « taurobole », le sacrifice du taureau, parce qu'il n'appartient pas au culte de Mithra mais à celui de la Grande Mère.

Quant aux repas sacrés, les banquettes mêmes, en forme de lit, les évoquent assez; par bonheur, on a trouvé, de plus, un certain nombre d'inscriptions, qui sont des menus véritables, avec le prix de chaque aliment ou accessoire de cuisine. On y trouve la somme payée pour

l'achat d'eau, de bois ou de charbon, d'huile, de mèches pour les lampes, de papier, de vin, de viande, de légumes divers et de condiments. Des fresques découvertes dans une maison peu distante nous montrent les convives vêtus à la grecque, couchés sur des coussins, élevant leurs coupes pleines de vin. Les repas mithraïques devaient offrir le même spectacle. Quelques-unes de ces coupes ont même été retrouvées devant le sanctuaire et sur les banquettes; celles qui nous sont ainsi parvenues sont en terre cuite; on remarque qu'au lieu d'un pied elles ne portent en dessous qu'un simple bouton : il faut en conclure que les convives devaient les vider d'un trait avant de les reposer.

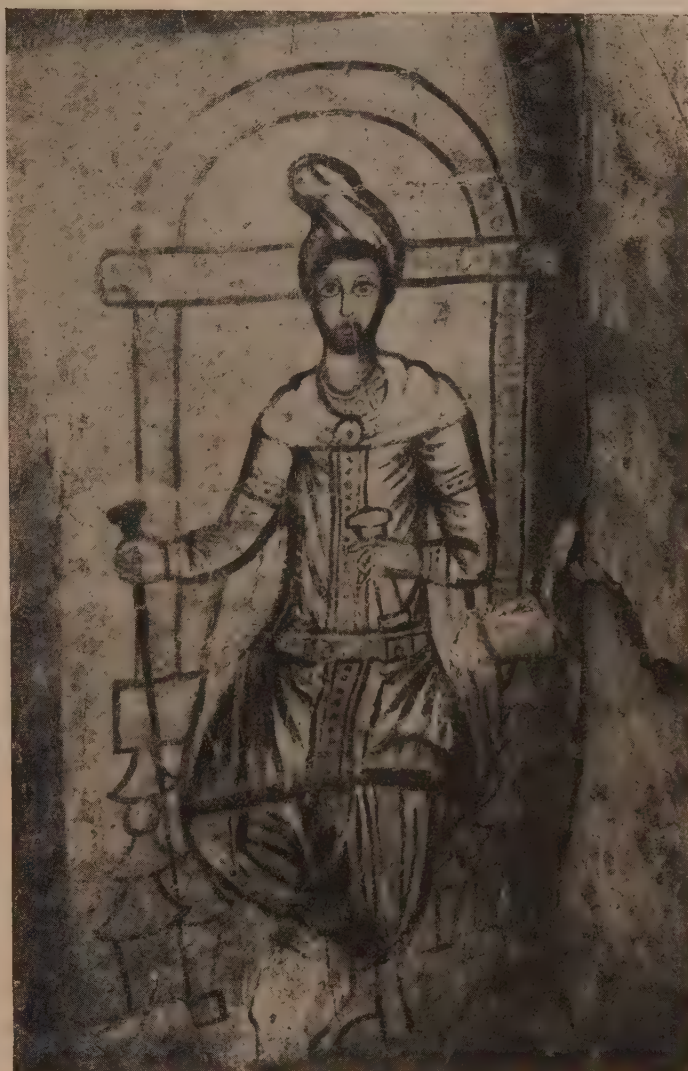


FIG. 13. — UN MAGE TENANT LA CANNE D'ÉBÈNE ET LE ROULEAU DE LA LITURGIE.

Il n'est pas exagéré de dire que les fouilles de Doura nous initient à toute une religion nouvelle, très évoluée par rapport aux anciennes pratiques religieuses de l'Empire. On voulut opposer le mithraïsme au christianisme, mais il est bien probable qu'au contraire, pour beaucoup de ces âmes troublées du III<sup>e</sup> siècle, le mithraïsme fut une première étape vers le christianisme. Ils y trouvèrent un intermédiaire entre un paganisme suranné et les nouvelles conceptions qui devaient triompher bientôt.

Comte DU MESNIL DU BUISSON.



FIG. 14. — CYLINDRE GRAVÉ SUR  
OPALE, KAMESLIYÉ (SYRIE)  
(Coll. du Cap. Tempête).



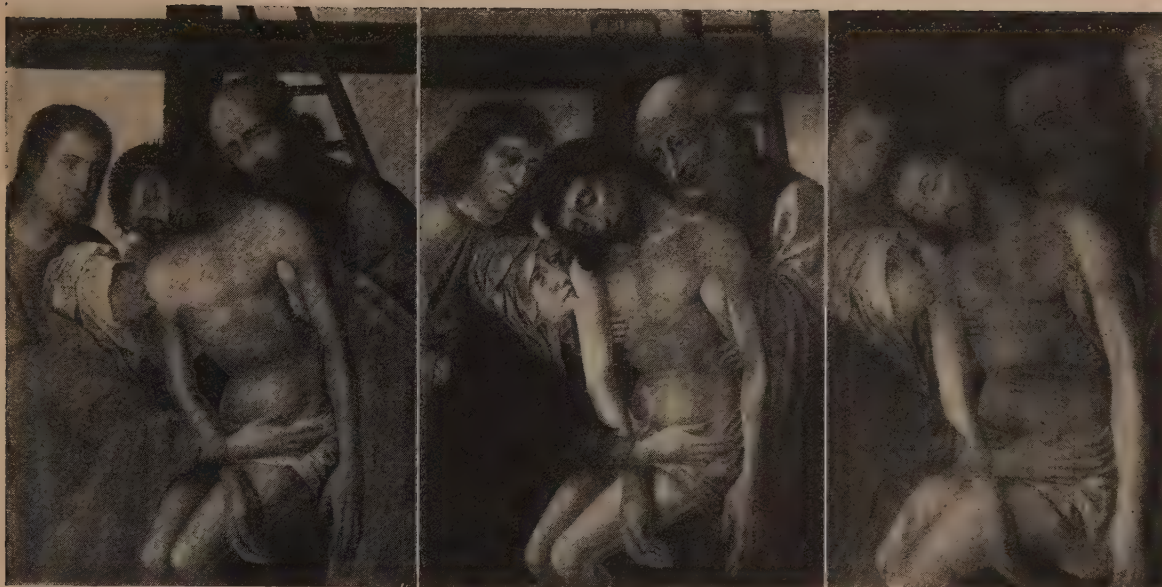


FIG. 1 — MUSÉE DE LA VILLE DE NANCY.

FIG. 2. — NOTRE-DAME DE MONTAIGU.

FIG. 3. — ÉGLISE DES RÉDEMPTEURISTES,  
A SAINT-NICOLAS DU PORT.

## COPIES OU VARIATIONS ANCIENNES D'UNE ŒUVRE PERDUE DE ROGIER VAN DER WEYDEN

Nous avons été frappé de voir, groupés à Nancy même ou aux environs de la ville, quatre tableaux, encore inédits, de même type et d'époques voisines, représentant la *Descente de croix* ou la *Déposition*; leur composition, la qualité de deux d'entre eux, nous ont paru mériter quelques recherches : nous nous sommes bientôt aperçu que les musées de Strasbourg, de Toulouse, de Bruges, renfermaient d'autres œuvres tout à fait analogues; en même temps, un article de Salomon Reinach nous renseignait sur l'origine de ces tableaux. L'article, paru il y a dix ans dans le *Burlington Magazine*<sup>1</sup>, publie dix « copies ou variations » d'une *Descente de croix* peinte par Rogier Van der Weyden, et situe en même temps des points intéressants touchant la survivance des « chefs-d'œuvre types », ainsi que leur évolution dans les écoles qui les ont produits.

Il peut paraître opportun de donner aujourd'hui une suite à cet article en publiant dix autres tableaux représentant la même scène (ce qui porte à vingt le nombre des copies de l'œuvre perdue de Rogier que nous connaissons à ce jour)

1. Salomon Reinach, *A lost picture by Rogier Van der Weyden*, *Burlington Magazine*, novembre 1923, p. 214 et suivantes.

et de reprendre, en même temps, la classification de Salomon Reinach en cherchant à la pousser davantage.

Salomon Reinach constate qu'aussi bien du temps des Grecs du iv<sup>e</sup> siècle que des primitifs flamands, certains chefs-d'œuvre types, particulièrement admirés à l'époque de leur apparition, ont été reproduits de leur temps d'abord, puis au cours des âges suivants, en respectant la composition voulue par le créateur de l'œuvre originale, mais en adaptant l'expression de la vie aux dispositions artistiques du moment. En outre, il va de soi que plus un chef-d'œuvre a frappé les contemporains, plus on en trouve, par la suite, de copies ou de répliques : le *Diadumène* de Polyclète a été reproduit par des artistes grecs selon le canon de Lysippe; le buste d'Otricoli dérive, en passant par Praxitèle et Scopas, du *Zeus Olympien* de Phidias, d'où vient, en dernière analyse, la tête byzantine même du Christ. En un mot, les artistes, qu'ils soient Grecs ou Flamands, modifient leur manière plus aisément que leurs thèmes et leurs expressions plus volontiers que leurs gestes.

Salomon Reinach en vient alors à parler d'un tableau qui, dit-il, « ne paraît pas avoir été soumis à une enquête, quoique les personnes qui ont étudié l'art flamand semblent avoir remarqué combien de fois il se retrouve ». Il a compté dix copies ou variations anciennes, dont une tapisserie, d'une composition due à Rogier Van der Weyden, peinte par lui vers 1430, et « représentant la *Déposition* (probablement la *Descente de croix*) ». A propos de la tapisserie, il explique que les tableaux du xv<sup>e</sup> siècle n'ont été que rarement reproduits, mais que l'on peut cependant en citer trois<sup>1</sup> de Rogier qui l'ont été. Le maître-peintre officiel de la ville de Bruxelles avait certainement, parmi ses fonctions, celle de fournir des maquettes aux tisserands de la place; d'où l'origine de cette tapisserie, de qualité assez médiocre, qui paraît être la copie d'une copie de l'œuvre de Rogier.

Salomon Reinach divise en deux séries, suivant la présence ou l'absence de saint Jean, les copies de la *Déposition*. Les autres personnages de la scène sont le Christ, la Vierge et Nicodème; là où saint Jean manque, le panneau est plus étroit, et la Vierge se trouve toujours sur le plan inférieur. Le savant critique ne croit pas que l'addition du saint Jean soit le fait des copistes. La Vierge, saint Jean et Nicodème étant toujours représentés en buste, il estime que telle devait être la composition de l'original<sup>2</sup>. Enfin il énumère et décrit sommairement dix copies ou variations de l'œuvre de Rogier, dont trois seraient de l'école d'Anvers (l'une de la main même de Massys).

Ces variantes dont parle Salomon Reinach, et celles que nous allons étudier,

1. Ce sont les tapisseries de Berne, prises par les Suisses au camp du Téméraire, qui semblent un écho des fresques de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, détruit par le bombardement de 1868, la magnifique tapisserie du Louvre *Saint Luc peignant la Vierge* et enfin celle de la *Déposition* dont il est question ici.

2. La découverte d'une seule copie, avec les personnages représentés en entier, permettrait, dit-il, de croire le contraire : sur l'original du tableau de *l'Enfant serrant le cou de la Vierge*, au Städel Museum de Francfort, les personnages sont entiers; or ils sont représentés à mi-corps seulement sur la copie de cette œuvre.



sont parfois d'assez bons ouvrages, mais aucune n'est de la qualité des tableaux de Rogier qui sont venus jusqu'à nous; un coup d'œil jeté sur l'illustration du présent article permet de distinguer aisément les déformations subies par l'œuvre du maître.

Comparons la Vierge que nous offrent les copies de la *Déposition* à celle du Polyptyque de Beaune, qui est de la main même de Rogier. Il est naturel que l'expression du visage diffère d'une composition à l'autre, puisque, dans la *Déposition*, la Mère de Douleurs reçoit le corps de son Fils supplicié, alors que dans le Polyptyque, devenue Reine du Ciel, elle implore pour les humains le Souverain Juge. Il n'en est pas moins sensible — la comparaison des photographies le montre bien — que, dans les deux tableaux, elle devait avoir les mêmes traits, les mêmes vêtements, la même attitude. Les Vierges des diverses copies de la *Déposition* sont toutes le reflet plus ou moins heureux d'une Vierge très voisine de celle du Polyptyque; elles diffèrent entre elles par l'accentuation en des sens différents des traits du visage, par le caractère des mains et par l'exécution de certains détails des vêtements. En outre, l'évolution du style — les copies s'échelonnent du début à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle — confirme l'observation de Salomon Reinach relative à l'« adaptation de l'expression de la vie aux dispositions artistiques du moment ».

Nous allons maintenant décrire une à une les dix copies de la *Déposition* que nous avons reconnues. Les indications d'époques ou d'écoles qui accompagnent l'étude de chaque tableau sont données d'accord avec M. René Huyghe, conservateur adjoint au Musée du Louvre; nous tenons à lui adresser ici nos plus vifs remerciements pour l'intérêt qu'il a bien voulu prendre aux documents que nous lui avons soumis.

Ces dix copies appartiennent au premier groupe du classement de Salomon Reinach : saint Jean s'y trouve représenté. Dans cette série, trois tendances différentes se manifestent, toutes trois flamandes ou d'origine flamande, mais dans la première l'influence latine est très sensible; la seconde paraît purement flamande; la troisième subit l'influence rhénane.

En fait, les choses sont plus complexes, car à chaque tendance se rattachent des œuvres mixtes, où viennent jouer des influences fort diverses. Il émane pourtant, semble-t-il, des différentes variantes, une sorte de « teinte de fond » que nous voudrions dégager.

Le premier groupe, celui qui comprend la plus ancienne copie que nous connaissons, nous montre « adoucie » la scène douloureuse composée par Rogier.

Cette plus ancienne copie est un tableau flamand (peut-être des Flandres françaises?), peint sur panneau (85 cm. de haut sur 61 cm. de large), des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle. Nous l'avons acquis en 1932, au hasard d'une vente à l'Hôtel Drouot, et placé aussitôt dans la chapelle de Notre-Dame de Montaigu, près de Nancy. Récemment nettoyé et habilement restauré, il présente quelques repeints. La composition se détache sur un fond de ciel. La croix porte le *titulus* I.N.R.I.

Cette peinture n'a ni la puissance ni la noblesse des œuvres de Rogier, dont la vigueur est ici tempérée, humanisée par un artiste à tendance classique, qui paraît sous l'influence des maîtres italiens et aussi des humanistes de son temps : le saint Jean est, à cet égard, traité de façon caractéristique.

Toute la scène est rendue avec une émotion contenue, en même temps qu'avec élégance. Anéanti dans la mort, le corps du Divin Supplicié s'abandonne aux mains pieuses qui le soutiennent : nulle raideur dans cet abandon. Sur les visages de saint Jean et de Nicodème, on devine encore les larmes; douloureuse, aimante, doucement résignée, la Vierge a cessé ses pleurs; ses traits, moins nobles que ceux de la Vierge du Polyptyque, sont plus doux; plus de charme en émane; la main, finement traitée, est plus molle; les doigts en sont détendus et rapprochés; les plis de la coiffe se multiplient et se compliquent.

Cette œuvre d'un artiste dont le talent est incontestable paraît postérieure de soixante-dix ans environ au tableau de Rogier. Elle a été peinte dans le goût d'une époque pénétrée par l'humanisme, à l'approche de la Renaissance.

De même tendance, mais de qualité différente, sont les tableaux suivants :

Celui des Rédemptoristes à Saint-Nicolas-du-Port, près de Nancy, est un panneau, haut de 1 m. 05, large de 64 cm. Médiocre d'exécution et détérioré, il est d'origine inconnue. C'est une œuvre française, mais avec de fortes influences flamandes, datant de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Les quatre personnages habituels présentent les mêmes caractères que ceux du tableau précédent, le Christ est placé un peu plus en avant, au premier plan; mais ici un cinquième personnage — le donateur sans doute — vêtu à la mode des seigneurs du temps de Charles IX ou d'Henri III, apparaît à l'extrême droite du tableau; ce personnage est mieux traité que les autres, en un style différent : il n'est pas impossible qu'il ait été rajouté, après coup, par une autre main.

La *Déposition*, peinte sur bois, assez médiocre, que possède le Musée des Beaux-Arts de la ville de Nancy, à la suite d'un don du comte de Gastaldi, est à fond d'or. C'est la seule, à notre connaissance, qui présente cette particularité. Elle mesure 1 m. 04 de haut sur 74 cm. de large; cette œuvre franco-flamande, de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, fait songer — surtout si l'on regarde le visage de Nicodème — à certaines peintures du xvii<sup>e</sup>. Les personnages présentent les mêmes caractères que dans le tableau de Notre-Dame de Montaigu, mais le Christ est un peu plus au premier plan.

Parmi les copies citées par Salomon Reinach, une seule nous paraît se rapporter à la première tendance<sup>1</sup>. C'est celle de l'ancienne collection Quadts-Wykradt (D de la liste Reinach), peinte sur bois; haute de 73 cm. sur 36 cm.; avec un fond de ciel.

A la seconde tendance, d'inspiration purement flamande, se rattachent des peintures d'un style plus sévère; le charme disparaît des traits de la Vierge; le visage

1. Il n'est pas toujours aisé de se faire une opinion, car les reproductions jointes à l'article du *Burlington Magazine* sont très petites.



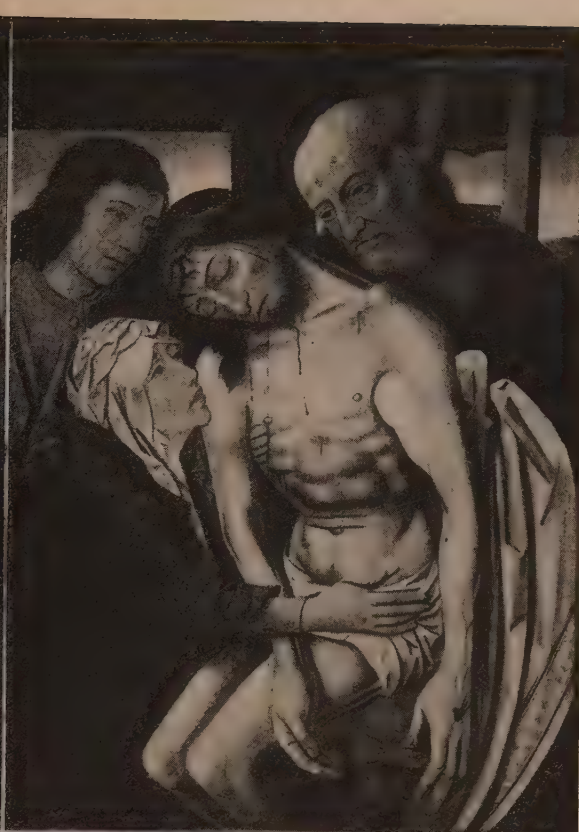


FIG. 4. — ÉGLISE SAINT-SAUVEUR DE BRUGES.  
FIG. 5. — ANCIENNE COLLECTION VAN SPEYBROUCK, A BRUGES.

FIG. 6. — MUSÉE DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE, A BRUGES.  
FIG. 7. — MUSÉE DE STRASBOURG.





FIG. 8. — TRIPTYQUE DU MUSÉE LORRAIN, A NANCY.

de saint Jean manque souvent d'expression, mais le Christ est parfois plein de noblesse, surtout dans la première d'entre elles, celle de l'église Saint-Sauveur, à Bruges. Peinte sur bois (60 cm. sur 46 cm.), elle paraît dater du début du xvi<sup>e</sup> siècle. A Bruges, on l'attribue à Hugo van der Goes, et on la date vers 1480<sup>1</sup>.

Cette œuvre, très noble, est peut-être plus puissante que celle de Notre-Dame de Montaigu, mais la scène est traitée avec plus de raideur : l'aisance et l'humanisme ont ici disparu ; les visages de la Vierge et de saint Jean sont devenus sévères ; la main de la Vierge, plus voisine de celle de la Vierge du Polyptyque, n'est plus détendue ; le cinquième doigt s'écarte légèrement ; la diversité des plis subsiste dans la coiffe ; un pan du suaire revient vers la main droite du Christ.

Ces caractères, aussi bien que ces détails d'exécution, se retrouvent dans les trois tableaux suivants :

La *Déposition* du Musée de l'Assistance publique, à Bruges, est analogue au tableau

1. Nous la croyons un peu postérieure.



précédent, et à peu près de même époque. Peinte sur bois (84 cm. sur 65 cm.), au lieu d'un fond d'étoffe, elle offre un fond de ciel avec un paysage dans un coin.

De Bruges également provient un tableau de même caractère, qui faisait partie



FIG. 9. — TRIPTYQUE DE LOUVAIN.

de la collection Van Speybrouck, dispersée en 1928, et qui fut acheté par le baron Coppens. Cette œuvre, plus tardive, qui paraît dater de la seconde moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, est de style très fin. Les visages de saint Jean et de Nicodème sont très expressifs. Les yeux mi-clos du Christ donnent à son visage un aspect très particulier, qui ne se retrouve dans aucun de ces tableaux. Le fond offre un ciel chargé de nuages, un fort joli paysage, où les édifices de la ville voisinent avec un bord de rivière ou de canal proche de la mer, comme on en voit dans les Flandres.

Un quatrième tableau, de même tendance, se trouve au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, où il est entré avec la donation Staub. Cette œuvre, de style médiocre, peinte sur panneau de chêne (haut. 80 cm., larg. 67 cm.), paraît dater de la première moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle; elle est repeinte en divers endroits. On y relève des influences diverses et complexes : l'origine est flamande; l'analogie avec les tableaux de l'église Saint-Sauveur et du Musée de l'Assistance publique à Bruges est indéniable; il s'y mêle cependant des influences françaises certaines et d'autres

encore, sans doute : « Le pli de l'étoffe relève presque de l'italianisme », nous dit M. René Huyghe.

Plusieurs des tableaux cités par Salomon Reinach se rattachent à la seconde tendance. Ce sont :

Celui des ventes Zelikine (1908) et Alexis Orloff (1920) (A de la liste Reinach), peinture sur bois de 56 cm. sur 42 cm.; fond d'étoffe (semis de tirets).

Celui de l'ancienne collection Jurié de Lavandal, à Vienne, exposé à Bruxelles en 1902 (B de la liste), hauteur 83 cm.; fond d'étoffe (semis de tirets plus petits).

Celui de la collection Magdenhuis à Amsterdam (E de la liste); fond d'étoffe (semis de tirets).

Deux autres tableaux de la liste Reinach s'y rattachent encore, mais on y retrouve les influences complexes signalées à propos du tableau du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, ce sont : celui de la collection Meulenaere, exposé à Bruxelles en 1923 (C de la liste), fond de ciel; le triptyque de l'ancienne collection Doistau, attribué par Salomon Reinach à l'école de Massys (G de la liste), peint sur bois; haut de 59 cm. sur 1 mètre de largeur totale; fond de ciel sur le panneau central, de paysage sur les volets. Remarquons enfin, avant de quitter les tableaux de cette tendance, que sur aucun d'eux la croix ne porte le *titulus*.

Les tableaux qui se rattachent à la troisième tendance se caractérisent par un archaïsme voulu et par la raideur du corps du Christ.

Ici vient se placer l'une des œuvres capitales de la série : le triptyque du Musée Lorrain; ce tryptique, qui fait partie du legs Thiéry-Solet, est peint sur bois et placé dans un encadrement chantourné, repeint et redoré; il mesure 1 m. 22 de haut<sup>1</sup> sur 1 m. 72 de largeur totale, panneaux déployés; la face extérieure des volets porte un décor que nous décrirons plus loin.

La scène de la Déposition, qui occupe le panneau central, a de la noblesse et de la grandeur; elle est traitée avec une rudesse qui dénote chez l'artiste une volonté d'archaïsme qui devait évoquer l'œuvre de Rogier. Au premier plan, le Christ tient une place plus essentielle encore que dans les tableaux précédents; son corps est d'une raideur voulue; sa tête, presque droite, dont les cheveux sont séparés par une raie médiane, ne porte pas la couronne d'épines. Le visage de la Vierge est de style très rude : les pommettes saillantes, la bouche et le menton proéminents, lui donnent une expression de douleur un peu bestiale; les doigts se raidissent; le cinquième doigt s'écarte à la manière des primitifs rhénans. Les plis vigoureux de la coiffe s'ajustent avec moins d'art que ceux du Polyptyque de Beaune, avec moins de recherche que ceux du tableau de Notre-Dame de Montaigu. Les visages de saint Jean et de Nicodème sont peints avec tout le soin et toute la précision des primitifs; ils expriment plus d'attention et de gravité que de douleur. La croix porte le *titulus* I.N.R.I. Dans toute cette scène l'influence rhénane est très sensible.

1. Non compris la coquille, beaucoup plus récente, qui surmonte l'encadrement.



Au fond du panneau, se déroule un paysage, qui se prolonge sur les deux volets, et qui nous montre, dans un cadre montagneux, une ville fortifiée de murs et de tours, Jérusalem, sans doute. Peint dans le goût du *xv<sup>e</sup>* siècle, et d'un style bien différent de celui de la scène principale, ce paysage charmant nous montre que, si nous cherchons à dater le triptyque et à le rattacher à une école, l'archaïsme rhénan de cette scène ne doit pas nous abuser. L'examen des personnages qui sont au premier plan des volets nous le confirme. Ce sont, à droite, Marie-Madeleine, portant le vase de Béthanie; à gauche, Joseph d'Arimathie, tenant la couronne d'épines. Ces deux personnages, traités avec beaucoup plus de douceur que ceux de la scène principale, sont dans le style de l'école de Massys; ils permettent d'attribuer le triptyque à cette école et de le dater approximativement de 1525-1530 environ, et il ne paraît pas possible de distinguer deux mains, dont l'une aurait peint le panneau central et l'autre les volets.

Remarquons encore deux détails. D'abord la ressemblance des visages : ceux de saint Jean et de Marie-Madeleine ont été peints certainement d'après la même personne; de même ceux de Nicodème et de Joseph d'Arimathie<sup>1</sup>. Ensuite le monogramme et la date que l'on relève sur le panneau principal, vers le bas, à droite : le monogramme est celui d'Albert Dürer, la date celle de 1516; or nous venons de voir que le triptyque est très probablement postérieur à cette date, et qu'il est dû à une école dont les œuvres ont un caractère bien différent de celles de Dürer. Monogramme et date sont donc apocryphes; peut-être ont-ils été ajoutés au *xviii<sup>e</sup>* siècle. On sait que les collectionneurs d'alors ont fait apposer la signature de Dürer — bien connue par les gravures du maître — sur un certain nombre de tableaux du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Peut-être aussi le peintre qui a reproduit l'œuvre de Rogier avait-il sous les yeux une gravure de Dürer portant, comme il arrive fréquemment, à la fois le monogramme et la date, qu'il aura répétés sur son tableau.

Étudions maintenant les deux peintures qui décorent l'autre face des volets : chacune d'elles présente un nœud de rubans qui porte un blason encadré d'un anneau de feuillage. Au-dessous, s'enroule un ruban plus large que ceux du nœud, sur lequel on lit un nom : Barbe Le Clerc, sur le volet de droite; Jean de Lescut, sur celui de gauche.



FIG. 10. — LA VIERGE DU POLYPTYQUE DE FEAUNE.

1. Nous retrouvons là un trait commun à bien des peintres qui finissent par reproduire tout naturellement leurs modèles habituels : tels Jordaens qui peignait d'ordinaire son père et sa femme.

Ces personnages sont connus<sup>1</sup> : Jean de Lescut, seigneur de Pixérécourt, fils de Louis de Lescut, secrétaire du duc Antoine, lieutenant de bailli de Nancy, et d'Isabelle

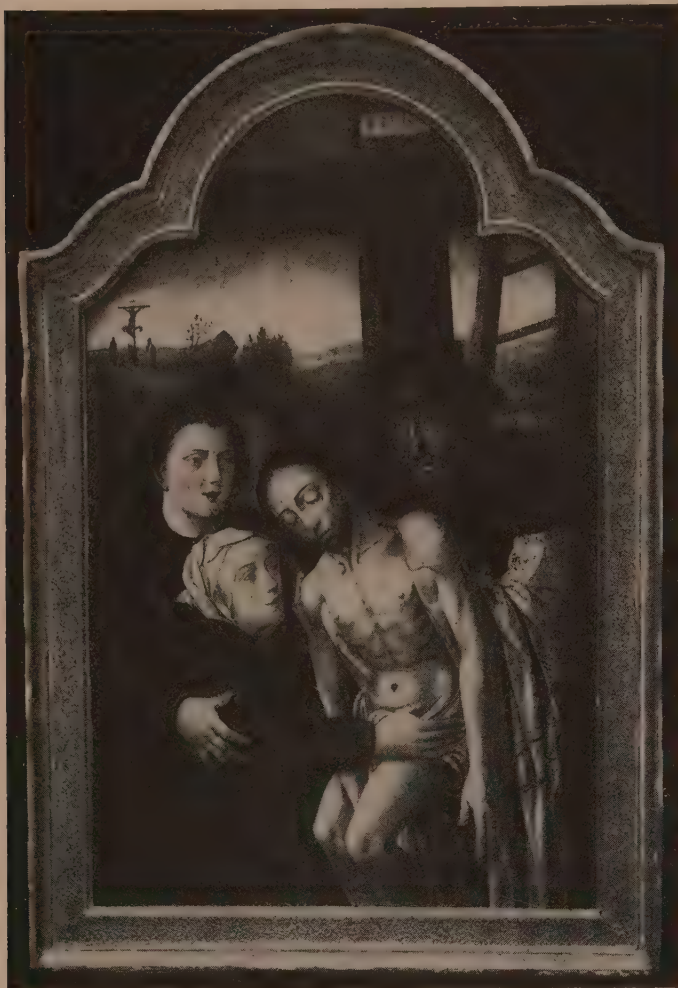


FIG. 11. — PEINTURE DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE TOULOUSE.

Guérin, fut d'abord tabellion à Nancy; puis, en 1541, lieutenant de bailli et greffier des assises, pour exercer durant la maladie ou l'absence de son père; en 1563, il fut nommé auditeur des comptes en Lorraine; veuf de Mayelle de Beurges, il épousa en secondes noces, le 21 octobre 1552, Barbe Le Clerc, fille de Claude Le Clerc et de Catherine de Trèves; son frère cadet, Nicolas, conseiller d'État, secrétaire des ducs de Lorraine Antoine, François I<sup>er</sup> et Charles III, fut envoyé par le premier de ces ducs vers l'empereur Charles-Quint, afin de négocier le traité de Nuremberg, signé le 26 août 1542. L'art des Flandres était fort en honneur à la cour impériale; peut-être devons-nous à ce voyage de posséder aujourd'hui en Lorraine le triptyque qui nous occupe.

Quant aux armes, nous devons à l'obligeance de M. des Robert, président de la Société d'Archéologie lorraine, la des-

cription suivante. Les Lescut portaient d'or au lion de sable, armé et denté d'argent, chargé sur l'épaule d'un écusson du même (cet écusson n'apparaît pas sur le blason figuré au volet du triptyque). Les Le Clerc portaient d'or au léopard de gueules, armé, lampassé, et couronné d'azur; au chef du même, chargé de trois besants d'or.

Au Musée des Beaux-Arts de Toulouse, se trouve une autre variation de la *Déposition* qui présente les mêmes tendances que le panneau central du triptyque du Musée Lorrain; c'est une peinture transposée sur toile, qui est entrée dans ce musée en 1932, offerte par maître Svenonius, de Stockholm; celui-ci l'avait

1. Cf. de Mahuet, *Biographie de la Chambre des Comptes de Lorraine*, p. 97, 98, 99.



acquise en Allemagne. Elle est médiocre, maladroite et, de plus, très retouchée.

Nous retrouvons ici cette raideur caractéristique du corps du Christ, la tête presque droite, sans la couronne d'épines, les cheveux séparés par une raie médiane. Alors que partout ailleurs il est représenté nu-tête, Nicodème, ici, porte un chapeau. Un paysage montagneux, traité dans le goût du xvi<sup>e</sup> siècle, est à l'arrière-plan; à gauche de ce paysage, se dresse le Calvaire : de toutes les copies de l'œuvre de Rogier que nous connaissons, celle-ci est la seule qui présente cette particularité. Comme dans le triptyque du Musée Lorrain, la croix porte le *titulus* INRI.

L'influence rhénane est ici très sensible à côté du vieux fond flamand. Le tableau paraît dater du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

Un triptyque dont le panneau central est composé comme celui du Musée Lorrain, mais où l'influence rhénane est moins sensible, appartient au Musée de Louvain; les caractères que nous avons signalés — raideur particulière du corps du Christ, dont la tête, qui ne porte pas la couronne d'épines, est presque droite; rudesse extrême du visage de la Vierge — s'y retrouvent, mais ils sont adoucis.

Le fond de paysage, à peine visible sur le panneau central, où l'on distingue à demi un édifice qui se détache sur le ciel, réapparaît sur les volets; mais la manière dont il est traité semble indiquer une époque postérieure; sur ces volets, sainte Madeleine et Joseph d'Arimathie sont remplacés par les donateurs, Jean Van der Tymple et Jeanne Mols, son épouse, qui prient, agenouillés, le visage tourné de trois quarts vers le spectateur.

Jean Van der Tymple, issu d'une grande famille de Louvain, occupa onze fois les fonctions de bourgmestre de la ville, entre 1536 et 1564. Une partie de son habitation existe encore dans la rue qui porte son nom. Il mourut en 1567. Jeanne Mols le précéda de deux années dans la tombe. Le triptyque, qui provient probablement d'une église de Louvain, aurait été exécuté vers la fin de sa vie, pour être placé près de sa pierre tombale; son portrait et celui de Jeanne Mols nous paraissent d'un style différent de celui de la *Déposition* qui occupe le panneau central; il est possible que les volets soient d'une main différente; ils offrent sur l'autre face, traités en grisaille, l'apôtre saint Jean et saint Jean-Baptiste. Si l'on cherche à dater le triptyque, les dates que nous venons de citer, en parlant des donateurs, confirment l'impression que donne l'examen de la peinture : elle a dû être exécutée dans le troisième quart du xvi<sup>e</sup> siècle; de même tendance que les deux tableaux précédents, c'est une œuvre mixte, plus complexe, plus flamande. La scène centrale mesure 1 m. 10 sur 0 m. 75 et les volets 1 m. 10 sur 0 m. 35 chacun; la croix porte le *titulus*.

Nous placerons à part la tapisserie des collections Lelong (vente de novembre 1902), puis J. Seligmann (F de la liste Reinach; haut. 93 cm.; *titulus* I. N. R. I.; fond de paysage). Bien qu'elle se rapporte à la première série, elle ne nous paraît pas pouvoir être classée dans l'un des trois groupes précédents.

A la seconde série de Salomon Reinach, se rattachent les trois tableaux suivants : le triptyque vendu par Muller à Amsterdam (H de la liste; peint sur bois; haut. 55 cm.; larg. totale 79 cm.; *titulus* I. N. R. I.; fond d'étoffe à semis sur le panneau central;

inscriptions gothiques sur les volets; Jésus et saint Jean sont en grisaille à l'extérieur des volets); un tableau qui se trouvait à Lugano chez un marchand en 1922 (J de la liste; haut. 60 cm.; *titulus* I. N. R. I.; fond d'étoffe à semis de points); enfin l'admirable triptyque de Najera (Castille), qui était, en 1923, à Madrid dans la collection Lazaro (K et L de la liste Reinach). Cette œuvre de grande classe est probablement de la main de Massys lui-même. Peint sur bois (haut. 67 cm.), elle offre, au sommet de la croix, le *titulus* en grec, en latin et en hébreu<sup>1</sup>; fond de ciel; les volets portent, à l'intérieur, des inscriptions gothiques et, à l'extérieur, deux figures exquises : saint Jean-Baptiste avec le livre et l'agneau; sainte Élisabeth de Hongrie tenant la couronne et penchée sur un mendiant.

En résumé, il nous semble que les vingt copies ou variations que nous venons d'énumérer peuvent être classées comme l'indique le tableau suivant :

PREMIÈRE SÉRIE (scène à quatre personnages : le Christ, la Vierge, saint Jean, Nicodème, à peu près sur le même plan).

A) *Tendance flamande avec influences latines* : Notre-Dame de Montaigu (T), (C)<sup>2</sup>. — Rédemptoristes de Saint-Nicolas-du-Port<sup>3</sup>. — Musée des Beaux-Arts de Nancy (Or). — Anc. coll. Quadt-Wykradt (C).

B) *Tendance flamande* : Eglise Saint-Sauveur, à Bruges (E). — Musée de l'Assistance publique, à Bruges (P). — Anc. coll. Van Speybrouck (P). — Ventes Zelikine et Orloff (E). — Anc. coll. Jurié de Lavandal (E). — Coll. Magdenhuis (E.).

(Œuvres mixtes, mais de même tendance : Musée des Beaux-Arts de Strasbourg (P). — Coll. Meulenaere (C). — Triptyque Doistau (C).

C) *Tendance flamande, avec influences rhénanes* : triptyque du Musée Lorrain, à Nancy (T), (P). — Musée des Beaux-Arts de Toulouse (T), (P).

(Œuvre mixte de même tendance : Triptyque du Musée de Louvain (T), (P).

HORS SÉRIE : Tapisserie des collections Lelong, puis J. Seligmann (T), (P).

DEUXIÈME SÉRIE (scène à trois personnages : le Christ, la Vierge, Nicodème, sur des plans différents).

*Tendance flamande* : triptyque de Najera (T), (C). — Triptyque Müller (T), (E). — Tableau de Lugano (T), (E).

Nous ne prétendons pas avoir énuméré toutes les variations de l'œuvre de Rogier : récemment encore, l'une d'elles<sup>4</sup>, peinture médiocre, est passée en vente publique à Paris. Nous avons voulu seulement apporter notre contribution à l'étude d'un tableau de maître perdu qui dut être considéré par les contemporains comme un chef-d'œuvre.

Édouard SALIN.

1. D'après Salomon Reinach, cette triple formule serait introuvable avant le xvi<sup>e</sup> siècle.

2. Les tableaux qui offrent le *titulus* sont accompagnés, dans cette liste, de la lettre (T). La nature du fond est indiquée par les lettres : (C) = ciel ; (P) = paysage ; (E) = étoffe ; (Or) = or.

3. Le donateur figure ici en plus des personnages habituels.

4. Vente à l'Hôtel Drouot, le lundi 30 octobre 1933.





## CAREL FABRITIUS

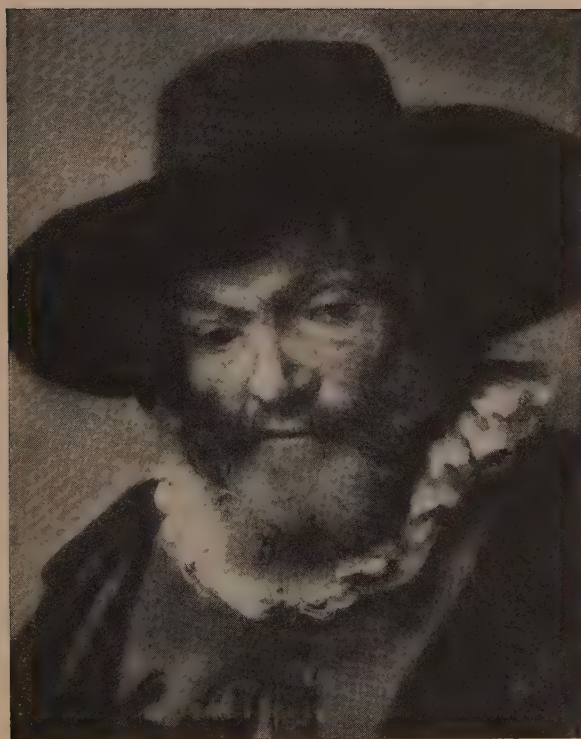


FIG. 1. — CAREL FABRITIUS. ÉTUDE (Musée de Groningue).

La personnalité de Carel Fabritius, l'élève le plus remarquable de Rembrandt — du Rembrandt de l'époque moyenne — et maître lui-même de Vermeer, est encore environnée de ténèbres. Bien qu'à sa mort il fût âgé de trente-deux ans seulement — il fut victime de l'explosion des poudres à Delft, le 10 octobre 1654 — son œuvre dut être de beaucoup plus considérable qu'on ne le croyait jusqu'à présent en s'en rapportant aux les tableaux connus : c'est ce que nous apprennent les actes officiels de l'époque.

Son métier aussi bien que son tempérament artistique prouvent qu'il ne travaillait point d'une façon aussi lente, aussi méditative que son élève Vermeer. Il avait bien plutôt fait sienne la manière de Rembrandt, cette peinture *alla prima*, ce coup de pinceau joyeux, énergique et personnel qui n'admet

point de longue réflexion. Des têtes d'étude rapidement esquissées composent une partie de son œuvre connu. Elles sont souvent mentionnées dans les inventaires. En dehors de ces esquisses, nous avons encore de sa main quelques portraits et têtes d'études exécutées entre 1640 et 1650, et les trois charmants tableaux de genre : *Le Marchand d'Instruments*,

à Londres, *Le Pinson*, à La Haye et le *Corps de garde*, à Schwerin, ainsi que le portrait du peintre par lui-même, qui se place après 1650. Nous ignorons ce que furent ses décorations murales. Ni les natures mortes ni les paysages dont parlent ses contemporains n'ont été retrouvés jusqu'à présent. De même, nous n'avons qu'une vague idée de ces *Perspectives* qui l'ont rendu célèbre.

Enfin nous pouvons supposer qu'il fut, ainsi que tous les meilleurs élèves de Rembrandt, un dessinateur excellent, car le maître attachait une grande importance à la perfection dans ce domaine. Un des dessinateurs les plus doués de l'école de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten, se désigne lui-même comme condisciple de Carel Fabritius. Nous sommes donc fondés à croire que les dessins de ce dernier étaient d'un style analogue à ceux de Hoogstraten, d'autant plus que le métier des tableaux de jeunesse des deux peintres, de même que la parenté de certains sujets qu'ils ont traités tous les deux prouvent que de tels rapports existaient effectivement entre eux.

Ainsi, une charmante œuvre de jeunesse de Hoogstraten, qui représente un jeune garçon tourné vers la droite, lisant devant une table sur laquelle sont placés des livres et un crâne<sup>1</sup>, reproduit un motif qui figurait sur un portrait de famille de Carel Fabritius, détruit depuis par le feu. Une aquarelle<sup>2</sup> que le peintre A. de Stuers avait faite de mémoire après la disparition de cet ouvrage, et qui était jadis conservée au Musée Boymans à Rotterdam, nous permet de nous en faire une idée approximative. A la droite de cette peinture, composée d'une façon singulièrement sévère, nous voyons également un jeune garçon assis devant une table supportant un gros volume et un crâne; c'est là une *Vanitas* semblable à celles que l'on trouve citées parmi les natures mortes perdues de Fabritius. La composition de ce tableau nous donne aussi une idée de ce que furent les fameuses « perspectives » de cet artiste : cages d'escalier, appartements, et aussi paysages à l'air libre, telles que nous les retrouvons plus tard chez un Maes ou un Pieter de Hooch. Peut-être l'une d'elles, citée dans les actes officiels, nous est-elle conservée. Je veux parler d'un petit tableau du Rijksmuseum d'Amsterdam, où il figure sous le nom d'Egbert van der Poels (fig. 4).

Dans l'inventaire de la succession de Catherine Tachoen, veuve de Salomon van Delmenhorst, inventaire dressé le 9 septembre 1669 par les soins du notaire Tersijden, un tableau est ainsi désigné : *Een perspectijff van't Hoff van Hollandt gemaect by Fabritius sa* (une perspective de la Cour de Hollande, faite par feu Fabritius). On pourrait supposer qu'il s'agit là d'une œuvre de Barent Fabritius, frère de Carel, qui a vécu pendant de nombreuses années à Leyde. Mais la mention « par feu Fabritius<sup>3</sup> » contredit à cette hypothèse. Barent Fabritius vivait encore en 1669, Carel mourut en 1654. Cette peinture est donc de Carel Fabritius.

1. Reproduit dans *Art in America*, 1923, p. 126.

2. Le docteur K. Bauch m'a signalé cette aquarelle.

3. L'excellent archiviste H.-F. Wyman, à qui l'étude de la biographie des deux frères Fabritius doit beaucoup, attire notre attention sur ce point (*Oud Holland*, 1931).



L'ouvrage de Sandrart et d'autres descriptions contemporaines de La Haye nous apprennent le sens de l'expression *Cour de Hollande*. C'était la Cour intérieure, la résidence du gouverneur, où se trouvait également le tribunal suprême des Pays-Bas. De cette notice d'inventaire nous pouvons donc déduire deux faits. D'abord, Carel Fabritius a travaillé à La Haye et, ensuite, il était autorisé à peindre dans l'enceinte du quartier gouvernemental. Or, cette autorisation n'était sans doute pas accordée à tout le monde. Rappelons à ce propos que, dans un acte officiel en date

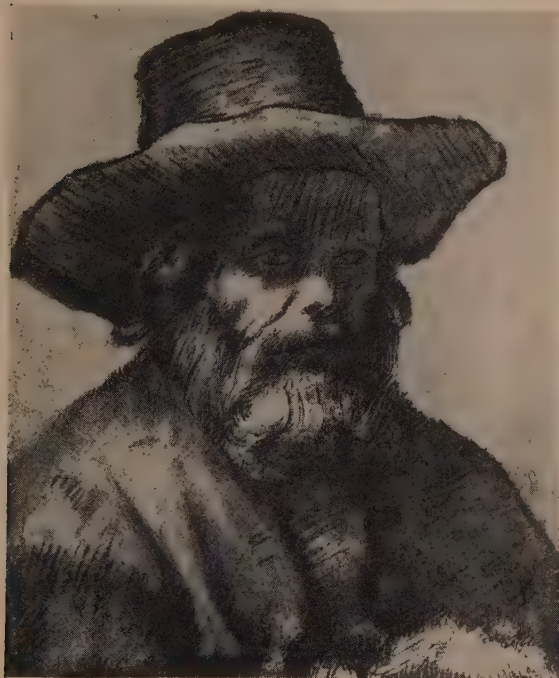


FIG. 2. — COPIE D'APRÈS CAREL FABRITIUS.  
(Paris, Petit-Palais, Collection Dutuit).



FIG. 3. — CAREL FABRITIUS. ÉTUDE.  
(Musée du Louvre).

du 25 février 1655, la veuve de Carel Fabritius est désignée comme « honorable dame Agathe van Pruysen, veuve de Carel Fabritius, qui fut le peintre de Son Altesse le prince d'Orange ». On en avait conclu que l'artiste avait pu exécuter des fresques dans un des châteaux du prince.

L'expression *een perspectijff* est équivoque. Elle fait penser d'abord à la vue extérieure d'un bâtiment; mais on a bien pu aussi désigner par là un intérieur. Dans les inventaires hollandais, les vues d'intérieurs d'églises, ainsi que les perspectives d'appartements en enfilade, peintes par Pieter de Hooch, Jan Vermeer et leurs successeurs, sont souvent appelées des *perspectives*.

Le tableau dont nous venons de parler pourrait être identifié avec une peinture représentant une cage d'escalier (peinture sur bois, 49,5×40 centimètres). Le catalogue dressé en 1920, à Amsterdam, indique que cet ouvrage représente « vraisem-

blement l'escalier qui conduisait au quartier gouvernemental à La Haye ». Cette supposition est, en tout cas, plus plausible que celle, autrefois exprimée, d'après laquelle il s'agirait de l'entrée de la cour princière à Delft, ou plus exactement de l'endroit où le grand prince succomba à un attentat. Mais il n'y a point d'escalier tournant dans cette cour princière, tandis qu'il y en a plusieurs dans la cour intérieure de La Haye qui correspondent au sujet du tableau en question. Ce lieu, il est vrai, a subi tant de transformations que seul un architecte expert pourrait décider si vraiment l'escalier peint est l'un de ceux qui existent encore. En tout cas, on rencontre rarement, dans les anciennes demeures hollandaises, des escaliers tournants avec de larges marches en pierre et un escalier en bois latéral menant à une grande salle au plafond voûté.

Ce tableau se trouvait, en 1792, attribué à Egbert van der Poel, dans la collection Aert Schouman à La Haye. En 1803, il fut donné au Musée national de La Haye par D. van der Aa. En 1808, le catalogue de cette collection lui donnait Jan Vermeer pour auteur. Plus tard, on l'attribua successivement à E. de Witte, Aert de Gelder, J.-C.-V. Hassel, pour revenir finalement à van der Poel. Pourtant sa facture indique qu'il ne saurait appartenir à ce peintre, dont une œuvre est accrochée à côté comme pour inviter à la comparaison. Van der Poel, qui ne changea jamais de manière, procédait par touches fines et fluides. Auteur de charmants petits tableaux de genre, il peignait d'une façon hâtive, et son dessin n'était pas très sûr. Il est inadmissible qu'il soit l'auteur de cette composition, où une perspective savante s'allie à une grande maîtrise du dessin et à un sens très affiné des effets picturaux. En outre, van der Poel appartenait à l'école de Cornelis Saftleven, tandis que le métier sec, pâteux, les teintes chaudes et blanchâtres dans les endroits éclairés, bleuâtres dans la pénombre, le parti tiré de la teinte du bois sur lequel est peint notre tableau pour indiquer l'ombre profonde, tout trahit l'école de Rembrandt. L'exécution des murs blanchis à la chaux et vivement éclairés rappelle la manière de Carel Fabritius, dans les tableaux de Schwerin et de La Haye. L'attribution même de la peinture en question à des maîtres comme Vermeer, de Witte, et de Gelder, prouve qu'on avait reconnu dans cette œuvre, extraordinaire pour l'art hollandais, des qualités exceptionnelles d'exécution. On avait donc deviné juste en pensant à l'école de Rembrandt et à Delft. En l'attribuant à van der Poel on était sur la bonne voie, puisque cet artiste vivait à Delft et subissait l'influence de Carel Fabritius. Mieux encore, il habitait dans la même rue que ce dernier, dans une maison voisine de la sienne, et faisait des dettes dans cette auberge « A la Toison d'Or » où s'endettait aussi Carel Fabritius. Ainsi, l'on s'était simplement trompé de porte.

Si l'on n'avait pas pensé tout d'abord à Carel Fabritius, pourtant célèbre pour ses vues perspectives, c'est que la figure du centre du tableau fait l'effet d'une miniature. Mais l'exécution n'en est pas plus minutieuse que celle du *Marchand d'Instruments*, à la National Gallery de Londres. La reproduction agrandie de cette figure atteste que, malgré ses petites dimensions, elle n'a rien de mesquin. La tête et les





FIG. 4. -- CAREL FABRITIUS. VUE D'UN ESCALIER. (Amsterdam, Ryksmuseum).

mains, le livre relié en jaune, avec sa tranche rouge, sous le bras du savant, tout cela est dessiné avec la plus grande précision mais sans aucune dureté. Le raccourci de la porte est si savamment rendu, la serrure est reproduite si finement, le jeu de la lumière est si bien observé qu'on songe involontairement à Vermeer. D'ailleurs, ce petit tableau, ainsi que toutes les œuvres de Carel Fabritius, forme transition entre Rembrandt et Vermeer. La facture, les effets de lumière, ces rayons de soleil aux reflets jaunâtres qui éclairent les marches de l'escalier et pénètrent à travers les fentes de la porte, évoquent Rembrandt, tandis que les effets que le peintre tire de l'espace et de l'atmosphère, la joie qu'il en éprouve, rappellent Vermeer, qui cultivait ces effets pour eux-mêmes et non, comme Rembrandt, pour suggérer un état d'âme. Sans doute, avec cette figure de vieillard au milieu du tableau, le peintre a réussi à nous donner en partie l'impression que produisent celles des œuvres de Rembrandt qui nous content l'existence solitaire, mais confortable, d'un savant. Pourtant cette figure, qui est presque une nature morte, nous rappelle Vermeer. D'ailleurs, elle n'a pas plus d'importance que le buste romain ou les lances qui décorent les murs de l'escalier.

Ce tableau appartient d'un certain renom, car il a été imité par J.-C.-V. Hassel, né probablement à comparacht, qui peignit, vers 1659, une vue d'escalier analogue. Toutefois il n'est pas possible d'attribuer, ainsi qu'on l'a fait, notre peinture à ce petit maître qui ne se distingua ni par ses dons de dessinateur ni par son talent de peintre.

Carel Fabritius fut un de ces peintres hollandais — peu nombreux — qui réussissaient les grands tableaux aussi bien que les petits. Si l'on compare la tête d'étude d'un vieillard que nous reproduisons ici (peinture sur bois, 22,9×19,7) (fig. 4) — acquisition récente du Musée du Louvre — avec le petit tableau d'Amsterdam, on peut douter que les deux ouvrages soient de la même main. Pourtant cet admirable portrait est indiscutablement de Carel Fabritius; il suffit pour s'en convaincre de le comparer avec la tête d'étude du Musée de Groningue (ancienne collection Hofstede de Groot) (fig. 1). Seulement, il s'agit ici d'une œuvre peinte vers 1640, tandis que le tableau d'Amsterdam doit dater de 1650-1652. D'autre part, malgré la différence des dimensions, les deux peintures présentent bien des caractères communs. Ainsi lorsqu'on compare le traitement du fond, dans le tableau de Groningue, avec celui du mur blanc à droite de la porte dans la *Vue d'un escalier*, on trouve, de part et d'autre, le même coup de pinceau chargé de pâte, différant de celui de Rembrandt par son grain plus fin, plus homogène. Du reste, cette étude rappelle tellement la manière de Rembrandt que, s'il fallait écarter Carel Fabritius, c'est à son maître qu'on l'attribuerait. C'est au point que l'élève adopte le procédé de Rembrandt qui, lorsqu'il dessinait une barbe, se servait du manche de son pinceau. De même, nous rencontrons dans les peintures de Rembrandt des environs de 1640

1. Carel et Barent Fabritius, *Art Bulletin*, Chicago, 1932.





FIG. 5. — AQUARELLE D'APRÈS UN TABLEAU DE CAREL FABRITIUS BRULÉ EN 1864. (Rotterdam, Musée Boymans).

cette opposition entre les teintes rougeâtres et jaunâtres et les minces ombres noires que nous voyons sur l'habit de l'homme du tableau d'Amsterdam. Vers la même époque, Rembrandt essayait de rendre le contraste d'une tête humaine plongée dans la pénombre, sur un fond blanchâtre. J'ai essayé de démontrer ailleurs<sup>1</sup> que cette méthode d'éclairage était bien une invention de Rembrandt et non de Carel Fabritius, qui n'avait fait que l'adapter. Toutefois, l'éclairage vacillant qui règne dans ce petit tableau, le traitement particulier du fond, sans compter l'expression qui, contrairement à ce que l'on voit chez Rembrandt, n'est ni douloureuse ni méditative, mais optimiste, tout cela milite en faveur de l'attribution à Carel Fabritius. Rembrandt, le plus souvent, se contentait d'indiquer par quelques touches larges et fugitives le fond de ses études, c'est la tête qui était pour lui l'essentiel. Carel Fabritius, par contre, soucieux de la beauté symétrique de l'ensemble de son œuvre, traitait avec

soin tous les détails comme, par exemple, ce fond jaune de chrome. Trait bien caractéristique de sa facture, il a figuré le mur, à droite du tableau, par une touche verticale, d'une autre teinte de jaune. Sur tous ses autres tableaux, Carel Fabritius a rendu avec le même soin les moindres ombres des murs.

Un vieux dessin reproduisant cette tête d'étude se trouve dans la collection Dutuit au Petit-Palais, sous le nom de Rembrandt. Dans son excellent catalogue, F. Lugt doute avec raison de son authenticité, et avance qu'il s'agit là d'une imitation de Rembrandt. Il n'y a pas lieu de s'étonner que le maître et l'élève aient pu être confondus, lorsqu'on est en présence d'une copie. C'est ce qui s'est produit pour les copies du célèbre *Homme au chapeau mou* de Rembrandt, dont l'original, disparu depuis longtemps, était attribué à Carel Fabritius avant qu'on eût retrouvé dans la collection du comte de Demandolx-Dedons, à Marseille, le tableau signé par Rembrandt et daté de 1645<sup>1</sup> (ce tableau se trouve maintenant dans une collection américaine). A cette époque, Carel Fabritius était entièrement sous l'influence de Rembrandt. Ses œuvres ressemblent alors tellement à celles de son maître qu'il est impossible de les distinguer sans une connaissance approfondie des originaux ainsi que du métier différent des deux peintres.

W.-R. VALENTINER.

1. Reproduit par W.-R. Valentiner, dans *Les peintures retrouvées de Rembrandt*, Stuttgart, 1923, n° 58, et *Rembrandt's Paintings in America*, New-York, 1933, n° 93.





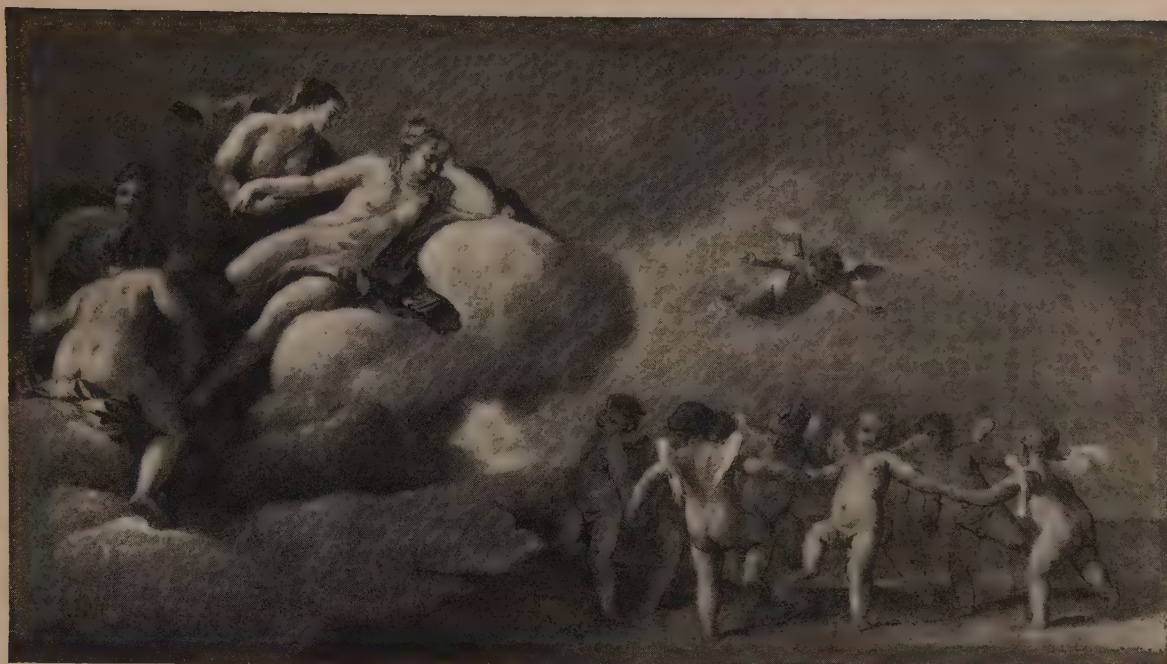


FIG. I. — SEBASTIANO RICCI. LA RONDE DES AMOURS (Musée du Louvre).

## OEUVRES INÉDITES DE SEBASTIANO RICCI

LES deux tableaux de Sebastiano et Marco Ricci que conserve le Musée d'Épinal sont restés jusqu'à présent ignorés de la critique. Pourtant de nombreux articles et une monographie ont été consacrés au peintre de Bellune, sans qu'on puisse dire, pour autant, que la place de ce maître dans le développement de la peinture vénitienne et européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle ait été marquée avec justesse. Il peut paraître surprenant que deux chefs-d'œuvre tels que ceux-ci, appartenant à un musée français de province, d'un tel intérêt pour l'évolution du peintre, et qui mettent en pleine lumière une des faces les plus curieuses de sa personnalité, soient demeurés dans l'oubli. On a prononcé à leur sujet le nom de Magnasco. Or, on sait aujourd'hui que Sebastiano Ricci et Magnasco ont été, en effet, en contact, et de nombreuses œuvres attestent cette influence; parmi celles-ci, précisément, les tableaux d'Épinal, qui témoignent davantage encore des rapports unissant Magnasco à Marco Ricci. Le sujet des deux scènes dérive, de toute évidence, de Salvator Rosa. Magnasco en a tiré le prétexte de tableaux démoniaques; chez les Ricci, la scène est plus humaine, tant dans les personnages que dans le paysage. Un très vif sentiment fait que Sebastiano Ricci conçoit les figures et l'action dans un style entièrement différent de celui du Génois, chez qui il a puisé son inspiration. Le paysage de Marco Ricci dérive, par contre, de Pierfrancesco Mola, qui travaillait dans la première moitié

du xviii<sup>e</sup> siècle à Venise et qui exerça une influence considérable sur toute la peinture vénitienne, en y important la formule du paysage adoptée par son maître, l'Albane. Sebastiano Ricci l'emporte sur Magnasco par sa couleur grasse et luisante, qui lui vient en grande partie de Luca Giordano. Toutefois les deux peintures d'Épinal ne datent pas des débuts de Sebastiano, caractérisés, comme nous le verrons, par l'influence directe et précise du Napolitain. En effet, Sebastiano emprunta à Giordano son goût chromatique, et celui-ci ne subit pas de modifications radicales. Les points de contact avec le Napolitain sont encore visibles dans ces deux tableaux que je suis enclin à assigner à la période la plus heureuse de la collaboration de l'oncle et du neveu, c'est-à-dire à la troisième décennie du xviii<sup>e</sup> siècle (on sait que Marco se suicida en 1729). Il n'est pas besoin de beaucoup de pénétration pour remarquer les rapports qu'il y a entre les peintures en question et le *Moïse faisant jaillir les eaux*, qui date de 1728 environ, et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie de Venise, ou le *Paysage avec des Moines* d'Édimbourg, ou le *Paysage aux Lavandières* du Musée Rivoltella, à Trieste, toutes œuvres qui sont le fruit de la collaboration de Sebastiano et de Marco, et que je crois de la même époque.

La période giordanesque de S. Ricci est attestée, entre autres, par une *Adoration des Bergers* que j'ai eu la bonne fortune de découvrir à Munich, il y a quelques années<sup>2</sup>, et qui, dès le xviii<sup>e</sup> siècle, fut reproduite par une gravure de Pietro Monaco, avec précisément le nom de Ricci. Deux autres œuvres sont unies à celle-ci par un lien idéal; elles sont actuellement à l'Académie de Venise; une troisième, encore inédite, se trouve au Louvre, sous le nom, justifiable en partie, du Napolitain Filippo d'Angeli. En effet, les caractères qui rappellent l'art de Luca Giordano sont patents (notez la traînée de couleur sur le dos illuminé du paysan et le modelé des chairs; mais justement cet indice, comme nombre d'autres caractéristiques, notamment la couleur plus légère et scintillante qu'on ne la trouve chez aucun Napolitain, est proprement vénitien — voyez la veste grise du paysan et le drap rouge sur lequel il est assis) et évoquent les trois tableaux mentionnés ci-dessus.

Il est à remarquer, en outre, que lorsque cette œuvre fut confisquée aux d'Angivillier par le gouvernement révolutionnaire elle était attribuée précisément à Sebastiano Ricci, et l'importance de cette attribution n'échappera à personne, car pour dater du xviii<sup>e</sup> siècle, elle n'en a que plus de valeur, en ce qui concerne nos tableaux<sup>3</sup>. Il y a plus. *L'Adoration des Bergers*, que j'ai citée ci-dessus, est soulignée, sur la gravure qui en fut faite, de la mention : *in casa di Gaspare Diziani*, notable peintre vénitien de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, le plus fidèle disciple de Ricci. Or voici, à l'Académie de Venise, le même sujet que sur le tableau du Louvre, et l'on y a déjà reconnu la main de Diziani. Il reste à se demander à quelle époque se place cette période gior-

1. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, 1929, p. 59; W. Arslan, *Appunti su Magnasco Sebastiano e Marco Ricci*, *Bollettino d'arte*, 1933.

2. Article cité.

3. Cf. *Catalogue du Musée national du Louvre*, 1926, II, p. 25.



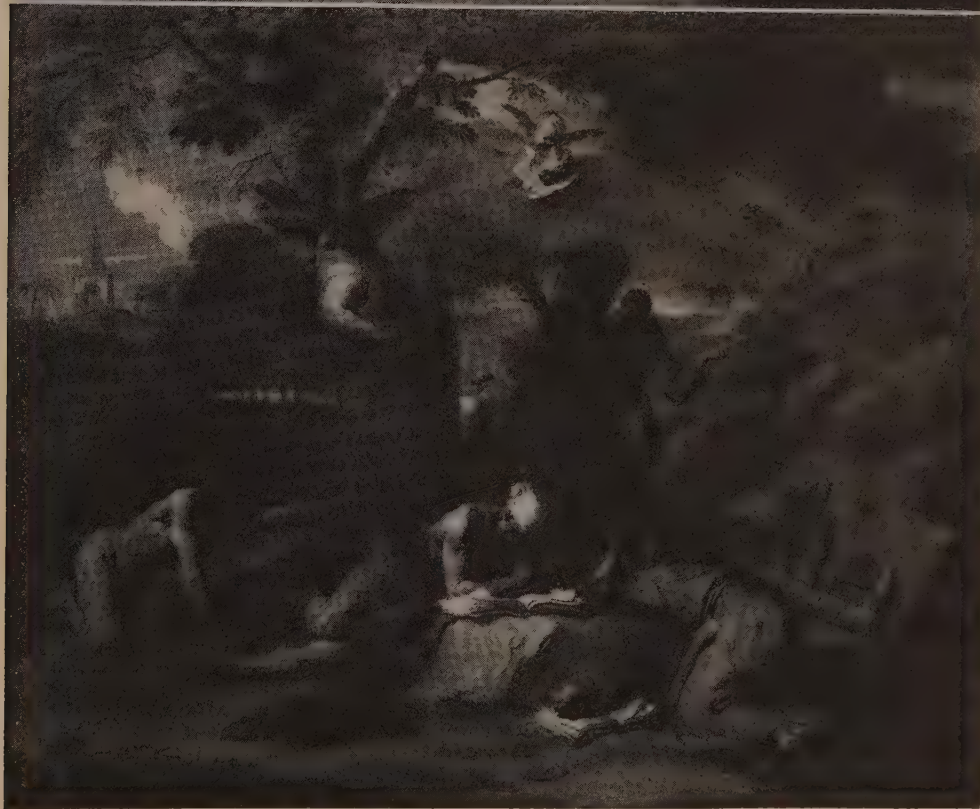
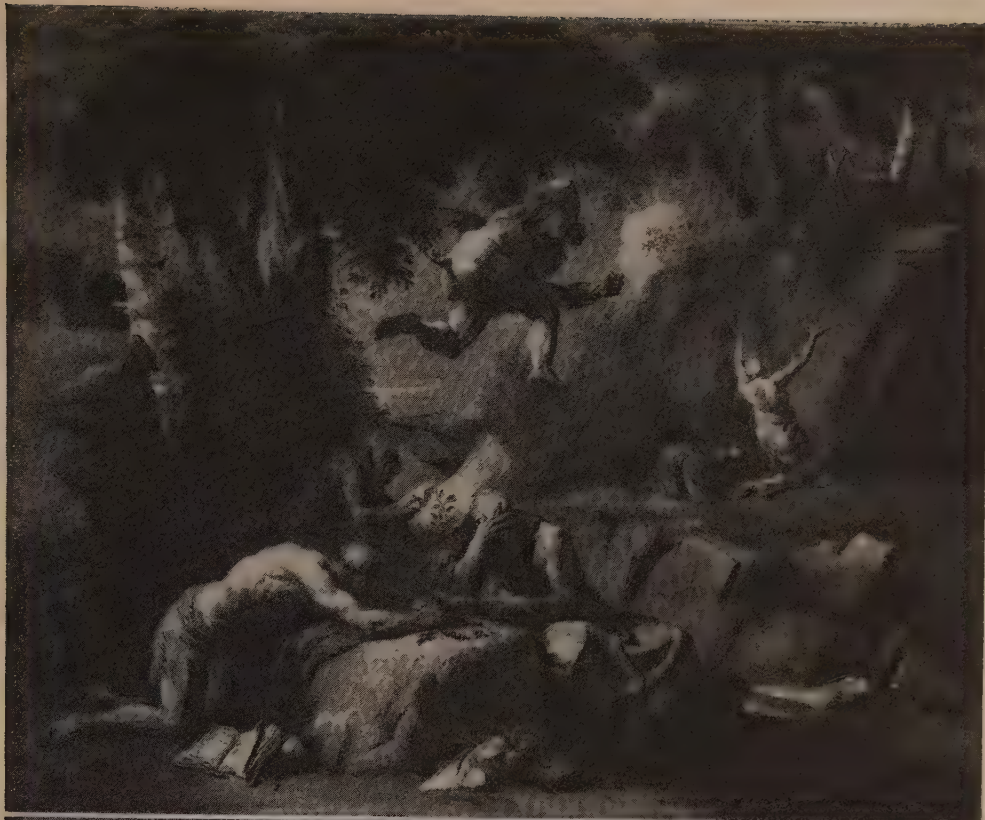


Photo Bulloz.

FIG. 2 ET 3. — SEBASTIANO ET MARCO RICCI, MOINES TENTÉS (Musée d'Épinal).

danesque de Ricci. On ne peut douter qu'il faille la chercher à ses débuts, et le chemin qui le conduisit vers Giordano lui fut ouvert par celui qui, d'après la tradition, fut son maître : le Milanais Federico Cervelli, dont les caractéristiques sont notoirement celles de l'art giordanesque. Mais peut-être que Ricci a pu relier directement à Giordano lui-même sa manière juvénile. Il y avait à Venise nombre d'œuvres du Napolitain, et Ricci dut les admirer dans les églises de la ville, où les guides les citent dès 1674 (Ricci naquit en 1659), et où elles sont encore visibles aujourd'hui. Et l'influence de Luca Giordano fut, on le sait, très considérable sur la peinture vénitienne.

Une esquisse pour une *Ascension*, appartenant actuellement à M. Heimann, à Milan, a été identifiée lors d'une exposition de peinture vénitienne à Munich, comme appartenant à Sebastiano Ricci<sup>1</sup>. Cette identification reposait sur l'influence de Magnasco, décelée dans cette peinture, et implicitement la plaçait dans les années de jeunesse du peintre. Je puis ajouter d'autres preuves qui rendent cette attribution hors de doute. Ce tableau n'est, en fait, qu'une esquisse de l'*Ascension* que Ricci peignit au plafond de l'église de l'Ascension, aujourd'hui détruite, à Venise. Or, l'œuvre disparue, dont il nous reste ce témoin précieux, devait avoir été exécutée avant 1705, puisqu'elle se trouve citée dans un guide de cette année-là<sup>2</sup>. Le guide de 1733<sup>3</sup> nous donne à ce sujet de nouveaux éclaircissements, car il s'exprime en ces termes : « Le plafond, avec le Christ qui monte au ciel et les disciples demeurés à terre, est de Sebastiano Ricci, et compte parmi ses premiers ouvrages. » Du point de vue stylistique, il est à peine besoin de souligner combien précisément la figure du Christ est semblable à celle du Christ de l'*Ascension* de la sacristie des Saints-Apôtres, à Rome, vers 1690, et au Christ de l'*Ascension* de la Galerie de Dresde, qui porte la date de 1702. Le grand ange vu de dos, à gauche du Christ, est celui-là même que l'on retrouve sur la toile du presbytère de Saint-Stae. Je crois aussi qu'une esquisse conservée au séminaire de Feltre, avec saint Dominique brûlant les livres des hérétiques, est antérieure à 1705. Le même guide de Venise, de 1705<sup>4</sup>, nous avertit que dans l'église du Corpus Domini se trouvait un tableau de Ricci qui représentait précisément : *S. Domenico che fa il miracolo di far restar illesi i libri sacri per confondere gl'Eretici*. Cette peinture a disparu; on la trouve citée pour la dernière fois sur un registre d'inventaire des tableaux déposés à Saint-Jean-l'Évangéliste, à Venise, plus tard vendus et dispersés, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Le tableau qui passe pour provenir du Corpus Domini est celui dont parle Martinelli qui, par suite d'un lapsus, écrit saint Bernard au lieu de saint Dominique. L'église du Corpus Domini n'existe plus.

L'ange que nous voyons sur l'esquisse de Milan est un motif de prédilection

1. G. Fiocco, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1931, p. 160.

2. Martinelli, *Il Ritratto di Venezia*, 1705, p. 27 : « Sotto la Cupola v'è un quadro del Rizzi ».

3. Zanetti, *Descrizione, etc.*, 1733, p. 163-164.

4. Martinelli, *op. cit.*, p. 327.

5. Pittoni, *Rivista di Venezia*, anno VI, p. 22.





Photo Soprintendenza all'arte.

FIG. 4. — GASPARI DIZIANI, LE SATYRE ET LE PAYSAN (Venise, Académie).  
 FIG. 5. — SEBASTIANO RICCI, LE SATYRE ET LE PAYSAN (Musée du Louvre).

de Ricci, que nous retrouvons sur une autre toile reléguée, sans nom d'auteur, dans les magasins de la pinacothèque de Naples et qui représente la gloire de sainte Marie-Madeleine. C'est un ouvrage équilibré et plein de noblesse, où l'on



FIG. 6. — SEBASTIANO RICCI. L'ASCENSION (Milan, collection Heimann).

relève maint autre rapport avec d'autres peintures du fécond Vénitien. La posture de la sainte répète celle d'une bacchante dans un tableau qui se trouvait jadis dans la collection Voss, à Berlin et où il n'était pas difficile à un œil exercé de reconnaître d'autres tournures d'un style identique : ainsi, le bras charnu de la femme du premier plan répète celui d'un ange du tableau de Naples, les physionomies sont analogues, etc. L'action de la figure féminine, à droite, se rencontre fréquemment dans l'art de Ricci, des fresques de Florence (1707-1708) à la *pala* de la Venaria Reale, près de Turin.

Les cheveux ont la couleur typique, jaune paille, dérivée de Pietro de Cortone. Toute la peinture respire un air de légèreté dans le coloris qui porte à la placer dans la dernière

période du peintre, peut-être peu avant 1730<sup>1</sup>.

Le Musée du Louvre conserve encore de Ricci une *Ronde des Amours*, attribuée à Luca Giordano, et qui, nonobstant les repeints, présente une facture pétillante qui permet de l'attribuer à la même époque (fig. 1). Comme témoin de l'origine vénitienne de cet ouvrage, nous pourrions nous contenter de la femme une vue

1. Sur le séjour probable de S. Ricci à Naples, cf. O. Von Kutschera-Woborsky, *Sebastiano Riccis Arbeiten für Turin*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII (1915), p. 407.



de dos, qui est une réminiscence directe de Paul Véronèse; celle qui est debout de face présente des traits trop caractéristiques pour qu'on n'y reconnaisse pas une sœur de celles que nous voyons dans la *Bacchanale*; les membres, doucement tournés, de Vénus nous rappellent invinciblement ceux de la Madeleine de Naples.

C'est bien la peinture vive et brillante de Sebastiano Ricci dans ses dernières années, avec ses couleurs éclaircies sous l'influence du jeune Tiepolo, qui, comme dans ce délicieux sujet mythologique, triomphe dans les scintillantes esquisses des *pale* de San Rocco, à Venise, ses dernières œuvres, avec lesquelles le petit tableau du Louvre, provenant de la collection La Caze, présente tant d'affinités dans la technique et aussi dans les types des femmes et des *putti*.

Je suis convaincu que des galeries et des églises de France nous réservent des surprises en ce qui concerne le fécond Vénitien<sup>1</sup>. Et je voudrais ajouter ici une observation relevée par André Pigler dans une note d'un article qu'il a publié dans une revue hongroise<sup>2</sup> : « Le fameux tableau peint par Ricci pour San Vitale de Parme, et dont Von Kutschera-Woborsky a retrouvé l'esquisse dans un tableau de la Galerie de Vienne<sup>3</sup>, se trouve sur le premier autel, à droite, de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris. » Lors de mon dernier séjour dans cette ville, je n'ai pas eu, hélas ! le loisir de contrôler cette précieuse indication, mais il est bien probable que nous pouvons, par cette voie, ajouter une œuvre importante, et que l'on croyait perdue, à la liste nombreuse de celles de ce grand Vénitien, si admiré de Fragonard, qui a sans doute contribué pour une part notable à la formation du peintre de Grasse<sup>4</sup>.

Wart ARSLAN.

Bolzano, Décembre 1933.

1. Qu'il me soit permis de dire, à ce propos, qu'à mon avis la *Cène* du musée de Lille (n° 646) n'est pas de Ricci.

2. *Archeologiai Ertesitő*, 1931, p. 334.

3. *Art. cit.*, p. 397.

4. Au sujet des rapports de S. Ricci et de Fragonard, qui dessina d'après le Vénitien, voyez Von Derschau, *S. Ricci*, 1922.



FIG. 1. — DÉTAIL D'UNE ARABESQUE. DESSIN D'OPPENORD. (Berlin, Staatliche Kunstbibliothek).

## OPPENORD RECONNU

Nous ne savons que peu de chose sur un artiste de grande réputation, qui joua un grand rôle dans la genèse du style Régence : Gilles-Marie Oppenord. M. Georges Huard, dans sa remarquable étude, passe en revue les ouvrages qui nous sont connus par des documents ou des gravures, mais en arrive à cette triste conclusion que : « rien ne subsiste plus, je crois, que l'autel de saint Jean-Baptiste de la cathédrale d'Amiens, et le transept, avec les dernières travées de la nef de Saint-Sulpice. » Dans le présent article <sup>1</sup>, nous voudrions ajouter à l'œuvre connu d'Oppenord certains travaux qui ont survécu, mais dont il n'a pas, jusqu'à présent, été question à son sujet. Si grande qu'ait été la destruction de ses ouvrages, nous serions surpris qu'il n'en subsistât pas d'autres, exécutés d'après ses dessins, car la demande en fut considérable.

Aux débuts de la carrière d'Oppenord, Germain Brice parle de lui en ces termes <sup>2</sup> :

« Les beaux projets et desseins d'architecture qui sortent journellement de ses mains le font considérer par les connoisseurs comme un très habile architecte, ayant une connaissance parfaite de tous les ouvrages de quelque genre qu'ils puissent être, et possédant le dessein à un haut degré de perfection. »

D'après Cochin : « il s'était fait une grande réputation par ses dessins », et Blondel l'appelle : « un des plus grands dessinateurs de ce siècle. » Après sa mort,

1. Je dois beaucoup aux conservateurs du Cabinet des Estampes et de la Bibliothèque des Arts Décoratifs de Paris, de la Staatliche Kunstbibliothek de Berlin et du Musée National de Stockholm, qui ont mis leurs trésors à ma disposition; à M. l'abbé Émile Malbois, qui a bien voulu répondre à mes questions; à mon ami André Carlhian pour l'aide qu'il m'a donnée sans se lasser; enfin à l'American Council of Learned Societies, qui m'a accordé des subsides pour mes voyages et mes photographies.

2. *Description de Paris*, 1713, I, 127 (cf. l'édition de 1717).



Dargenville écrivait <sup>1</sup> : « On estime fort ses dessins à la plume et l'encre de la Chine, ils ont fait seuls sa grande réputation... L'auteur en étoit très jaloux, et savoit en tirer un fort beau parti. » Suit une anecdote sur le peintre Boyer, qui achetait subrepticement des dessins d'Oppenord d'après lesquels il exécutait des tableaux.

Outre les planches gravées par Huquier, il subsiste un nombre considérable de dessins de la main même d'Oppenord. Certains sont conservés à Paris et à New-York; la Staatliche Kunstbibliothek de Berlin en possède davantage depuis l'achat de la collection Destailleurs, qui comprend un des cahiers d'esquisses italiens, de 1692-1699 (O S 2.712 gr.), rempli de centaines de notes graphiques de l'artiste. Le Musée national de Stockholm, outre plusieurs autres feuillets, garde un cahier d'esquisses (89 : 4 : A) qui, après avoir servi à noter quelques motifs italiens, a reçu d'Oppenord les inventions que lui fournissait une imagination d'une infinie fertilité. Cette fécondité merveilleuse, cette aisance extrême à jeter sur le papier les idées qui affluaient en son cerveau, sont attestées par les reproductions que nous donnons ici.

Blondel, dans *Homme du monde éclairé par les arts* (1774), parlant d'une époque un peu postérieure, fait mention de la dépendance où se trouvent les architectes par rapport aux décorateurs : « Les Leroux, les Legrand, les Tannevot, ne sachant guère que faire des plans, eurent recours au prestige des embellissements, et s'adressèrent aux Pineau, aux Meissonier, aux Lajoue... » Il n'est pas douteux qu'il en fut de même dans les premières années du siècle. C'est à cela que faisait allusion Saint-Yves, l'auteur des *Observations sur les arts* (1748), quand il appelait Oppenord « le Le Brun de l'architecture ».

LE SALON DE L'HOTEL D'ASSY (Archives nationales). — Les services de l'Administration des Archives nationales ont été installés en 1845 dans l'hôtel d'Assy, qui flanque, à l'est, la cour d'honneur de l'hôtel Soubise. Le grand salon (fig. 3) est considéré comme un exemple admirable du style Régence, mais, bien qu'il ait été étudié par des savants tels que Jules Guiffrey, Champeaux et Langlois, aucune attribution n'a été proposée à son sujet.

Si nous examinons la planche LXIV du *Grand Oppenord* de Huquier (fig. 4), nous nous convaincrions, en dépit des changements apportés en cours d'exécution, que ce dessin d'Oppenord est une étude pour le salon en question. Tout le motif du haut encadrement en forme d'arc, avec de larges tympans, et sans impostes, que Boffrand employa plus tard, paraît être, d'après les planches, un thème favori d'Oppenord; l'emploi d'arcs surbaissés et elliptiques est particulièrement caractéristique de sa manière. La concordance des têtes de miroirs est très frappante. Les *têtes en espagnolette* sont employées aussi par Oppenord sur les planches XXVII, LIV, LV, LVI et CXIII. Si les têtes des portes sont segmentées et non pas carrées, les dessus de

1. *Vie des fameux architectes*, 1787, I, 434-440.



FIG. 2. — OPPENORD.  
TROPHÉE. Gravé par Huquier.

portes nous présentent un autre point de concordance<sup>1</sup>. Leurs détails, dans l'exécution, confirment l'attribution à Oppenord. C'est ainsi que les masques indiens de profil, avec leurs coiffures de plumes, se rencontrent fréquemment dans ses dessins, par exemple dans l'une des arabesques de Berlin (fig. 1)<sup>2</sup> et dans le *Grand Oppenord*, pl. LXIX et CV. Les trophées projetés pour les panneaux courants sont omis, de même que les cadres intérieurs à palmettes, dans les tympans, mais les projets de figures pour les tympans ont été suivis de très près.

Il est intéressant de déterminer la date de ces boiseries. Langlois<sup>3</sup> ayant reconnu que l'hôtel avait été reconstruit de 1704 à 1706, avance que les initiales C. M. sont celles des premiers propriétaires, les Miromesnil. J. Guiffrey y voyait celles des Chevaudun, seigneurs de Montagny, Louis Guillaume de Chevaudun ayant acheté l'hôtel en 1729. Le caractère de l'ouvrage indique assez qu'il se place entre ces deux dates, à l'époque où l'hôtel appartenait à Jean-Pierre Chaillou, secrétaire du roi. Langlois établit que Chaillou « le 18 mai 1719 régularisa son domaine en obtenant du prince de Soubise la cession d'une parcelle de terrain, sur laquelle il fit bâtir ». Le salon se trouve à l'extrémité des deux ailes flanquant la cour; décrits en 1729 comme « nouvellement construit sur deux parties du terrain ou emplacement dépendant cy devant de l'hôtel de Soubise », il fut donc construit par Chaillou.

**BOISERIES DE L'HOTEL DE POMPONNE, PLACE DES VICTOIRES.** — Parmi les boiseries les plus remarquables des dernières années du règne de Louis XIV, il faut compter certains panneaux, installés durant bien des années, jusqu'en 1914, dans l'hôtel de la Trémoille, avenue Gabriel, et aujourd'hui dans l'hôtel de la duchesse de la Trémoille, boulevard Delessert. Deux d'entre eux ont seuls été publiés, et nous devons à l'obligeance de M<sup>me</sup> la duchesse de la Trémoille de pouvoir reproduire pour la première fois toute la série (fig. 14 et 15).

Nous avons eu la bonne fortune de reconnaître dans la collection Decloux, à la Cooper Union de New-York, un dessin original (fig. 12)<sup>4</sup>, signé du paraphe d'Oppenord, qui établit que ce dernier

1. La gravure contredit à l'assertion de M<sup>lle</sup> Ballot, d'après qui « le cadre de la peinture semble d'une date plus avancée ». *Le décor intérieur...*, p. 46.

2. Les arabesques sont reproduites par P. Jessen, *Das Ornament des Rococo*, 1894.

3. *Les hôtels de Clisson, de Guise et de Rohan-Soubise*, 1922, p. 270, 273.

4. N<sup>o</sup> 231 (0,76 × 0,27).





FIG. 3. HOTEL D'ASSY. SALON. D'après Contet et Vacquier, *Les vieux hôtels de Paris*.  
 FIG. 4. — PROJET D'OPPENORD POUR LE SALON DE L'HOTEL D'ASSY. Gravé par Huquier.



FIG. 5. — DÉTAIL BORROMINESQUE AUX EMBLÈMES D'ALEXANDRE VII. GROQUIS D'OPPENORD EN ITALIE. (Berlin, Staatliche Kunstbibliothek).

FIG. 6. — DÉTAIL D'UN DESSIN D'OPPENORD. (Berlin, Staatliche Kunstbibliothek).

FIG. 7. — DÉTAIL D'UN DESSIN D'OPPENORD. (Coll. Decloux. Cooper Union, New-York).

est bien le dessinateur des boiseries en question. Le dessin nous présente une cheminée avec son miroir flanqué d'un panneau étroit, orné d'une Renommée surmontant un globe terrestre. Jusqu'en ses plus petits détails, cet étroit panneau est identique à l'un de ceux qui ont été conservés : il est inutile d'insister sur cette conformité, on trouve rarement un projet suivi d'aussi près dans l'exécution. Il est évident que le sculpteur travaillait d'après les dessins de notre fertile inventeur, à qui il faut aussi attribuer le dessin des deux grands *trophées de chasse* qui sont le principal attrait de la boiserie. Cette conclusion est amplement confirmée par les documents concernant l'hôtel que décoraient primitivement ces panneaux. M. Léon Decloux, dans le catalogue manuscrit de sa collection, classait à tort ce dessin comme exécuté « pour les appartements du duc d'Orléans au Palais-Royal ». Le n° 2, un détail, est correctement décrit comme « projet de la partie basse du grand cadre de glace ci-dessus, pour faire vis-à-vis ».

En réalité, ces panneaux proviennent de l'hôtel de Pomponne<sup>1</sup>, place des Victoires (rue d'Aboukir, n° 2), démoli en 1885. Les textes qui concernent sa décoration sont les suivants. Germain Brice écrit, dans son édition de 1717<sup>2</sup> :

« En l'année 1714, cet hôtel a été occupé par Michel Bonier<sup>3</sup>, receveur des États de Languedoc qui y a fait de fort grans changemens, et plus de soixante mille écus de dépenses pour décorer les apartemens et pour leur donner les agrémens de la mode nouvelle. Les dorures magnifiques et tous les ajustemens que la nouvelle et prompt fortune demande y paroissent en abondance. »

1. Il ne faut pas confondre cet hôtel avec un autre hôtel de Pomponne, 66, rue des Petits-Champs, dont deux appartements, de cette époque, sont parvenus au City Art Museum de Saint-Louis et au Metropolitan Museum of Art.

2. I, 349-350. Il n'avait rien dit de ces nouveautés dans l'édition de 1713.

3. Ne pas confondre avec Bonnier de la Mosson, donné parfois, à tort, comme le propriétaire de l'hôtel.



Nous lisons dans le *Journal de Dangeau*, le 5 février 1718<sup>1</sup> :

« M. le Garde des Sceaux (M. d'Argenson) tint pour la première fois le conseil des parties, on dit qu'il va demeurer à la place des Victoires, dans la maison de Beaunier, qui étoit autre fois l'hôtel de Pomponne et qu'il a fort embellie.

Piganiol de la Force<sup>2</sup> dit de cette maison que « Nicolas-Simon Arnaud, marquis de Pomponne, y a demeuré jusqu'en 1714, qu'il la vendit à Michel Bonier... qui y dépensa plus de cens mille livres ; elle passa ensuite à M<sup>e</sup> Chaumont. Enfin elle a été achetée par M. de Saint-Albin, archevêque de Cambrai ».

En fait, notre hôtel reçut un autre occupant. Buvat écrit en Octobre 1719<sup>3</sup> :

« La dame Chaumont Flamande qui depuis huit ou neuf mois avait gagné la valeur de six millions à l'agio... acheta... l'hôtel de Pomponne, en la place des Victoires, du sieur Bonnier... pour la somme de quatre cent quarante-deux mille livres. Elle faisait alors travailler aux Gobelins à des tentures d'un nouveau dessin pour les appartements... de l'hôtel de Pomponne, qui conviendrait mieux à des princes du premier rang qu'à une agioteuse. »

En 1720, Madame Chaumont, qui possédait déjà la terre et la seigneurie d'Ivry-sur-Seine, acheta également celle de Vitry-sur-Seine<sup>4</sup>. Parmi les dessins d'Oppenord, à Berlin, il s'en trouve un qui porte cette mention : « Porte du jardin d'une maison size à Vitry-sur-Seine ». Il n'est donc pas improbable qu'Oppenord fut retenu par Madame Chaumont, et qu'il ait pu continuer à surveiller ses travaux à l'hôtel de Pomponne.

Blondel, dans son *Architecture française*<sup>5</sup>, parle de Saint-Albin « qui a fort embelli cet hôtel sur les desseins de Gilles Oppenord, un des plus grands dessinateurs que nous ayons eus ».

Dargenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris*<sup>6</sup>, décrit la place des Victoires, et ajoute :

« La maison de M. l'Archevêque de Cambray entre dans la décoration de cette place. Au-dessus de la porte, M. Vandervoort a sculpturé les supports des armoiries de cet archevêque groupés avec des enfans. Ce petit morceau est d'après le dessin d'Oppenord, qui a décoré une partie de cette maison. »

Dans le *Grand Oppenord*, on trouve trois planches (XVI-XVIII) qui représentent cette porte, et d'autres, « pour l'hôtel de l'archevêque de Cambrai, place des Victoires ».

Charles de Saint-Albin, bâtard du régent, fut créé archevêque de Cambrai en 1723, et les armes doivent être postérieures à cette date. Il semble, toutefois, que les principaux ouvrages de l'intérieur furent exécutés pour Bonnier<sup>7</sup>. Lorsque Saint-

1. Éd. de Soulié et Dussieux, XVII, 1859, p. 243.

2. Éd. de 1765, III, 74-75.

3. *Journal de la Régence*, 1865, I, 339, 456.

4. *Ibid.*, II, 16.

5. III, 1754, p. 33.

6. 2<sup>e</sup> éd. 1752, p. 120-121.

7. Brice, dans son édition de 1725, parle du nouveau propriétaire, mais d'autre part s'en tient à ce qu'il écrit en 1717, ainsi que nous l'avons cité.

Albin l'occupa, il s'adressa au même architecte, qui avait été aussi le favori de son père.

A propos des boiseries qui ont survécu, Champeaux remarque qu'« on y distingue les deux lettres F. C. accompagnées de la date 1711<sup>1</sup> » et les auteurs suivants ont répété cette assertion. Bien que tout ce que dit Champeaux ait du poids, l'examen que nous avons fait faire à nouveau de ces boiseries ne nous a pas révélé la moindre trace de cette inscription. Il est donc superflu de noter que Champeaux s'est trompé en identifiant ces initiales avec celles de François Caffieri, qui fut employé dans les ports de mer, de 1687 à 1729. Parmi tous les *artistes décorateurs du bois* relevés par M. Vial et ses collaborateurs, nous ne rencontrons pas un seul F. C. qui s'accorde avec les conditions de temps et d'exécution. Il est difficile d'échapper à cette conclusion que Champeaux a brouillé ses notes, comme il lui est arrivé d'autres fois, et que l'on peut passer sous silence ces initiales et cette date. Dans ce cas, rien ne s'oppose à ce que nous dations ces boiseries de 1714.

Le motif génial de la trompe de chasse, dont le cercle marque le centre de la composition, dans les panneaux de l'hôtel de Pomponne, était employé avec prédilection par Oppenord<sup>2</sup>. Il apparaît dans les trophées du dessin gravé pour le salon de l'hôtel d'Assy, omis dans l'exécution, et aussi dans un dessus de glace du salon des quatre glaces de l'hôtel du Grand Prieur<sup>3</sup>, dont l'auteur est Oppenord, et que nous voyons dans le tableau d'Olivier : *Le Thé à l'anglaise*, au Musée du Louvre. Boffrand adopta ce motif bien plus tard, comme accessoire, dans la corniche du grand cabinet de l'hôtel Soubise.

DÉCORATION DU CHATEAU DE BERCY. — Le château de Bercy demeura inachevé durant de longues années. M. de Bercy nous apprend, d'une façon fort explicite, qu'il entreprit la décoration de l'intérieur en 1712<sup>4</sup>. Ceci est confirmé par Germain Brice qui, dans la table qui sert de préface à l'édition de 1713 de sa *Description de Paris*, parle du château « réparé et embelli en 1713 ».

A cette époque, comme l'attestent les plans publiés par Deshairs<sup>5</sup>, le vestibule fut agrandi et remanié. Parmi ses ornements se trouve une série de trophées sculptés : les trophées de chasse offrent une frappante analogie avec ceux de l'hôtel de Pomponne (fig. 11 et 13). La trompe de chasse, ici encore, marque le centre d'une des compositions. Maints autres motifs sont également similaires, mais ils sont suspendus par des rubans, au lieu d'être groupés autour d'un arbre. En évidence sont placées des têtes de sangliers ou de cerfs.

1. *L'art décoratif dans le vieux Paris*, 1898, p. 231.

2. Ce motif apparaît dans les séries des dixers trophées de la paix qui ornaient les portes du grand appartement des Tuileries, gravés par Bérain et d'autres, en 1668. *Comtes*, I, 244.

3. Brice, éd. de 1725, II, 74, date l'ouvrage d'Oppenord de 1720 et 1721.

4. *Topographie seigneuriale de Bercy*, éditée par Boislisle, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*, VIII, 1881, p. 62.

5. *Le Château de Bercy*, n. d., qui reproduit toute la suite des dessins de l'intérieur, exécutés par Frellicher, en 1860.





FIG. 8 ET 9. — COURONNEMENTS DE GLACES. D'après César Daly.

Rien de ce que nous savons de Robert de la Guêpière qui, d'après Blondel, fut l'architecte des dépendances du château construites à cette époque, et qui passe aussi pour en avoir remanié l'intérieur, ne nous donne à croire qu'il ait été capable d'une telle maîtrise dans le dessin d'ornement : ces trophées sont, de toute évidence, de la main d'un décorateur de premier plan.

**BOISERIES DE RAMBOUILLET.** — Parmi les superbes boiseries des appartements d'assemblée, à Rambouillet, exécutés pour le comte de Toulouse, les plus notables sont les séries de trophées du second salon, qui illustrent les occupations de la paix : la chasse, la musique et l'agriculture. Elles présentent avec les ouvrages d'Oppenord de remarquables analogies, qui n'ont pas jusqu'ici attiré l'attention.

Il suffit de placer l'une d'entre elles à côté d'un panneau de l'hôtel de Pomponne (fig. 19 et 20) pour reconnaître cette relation, qui ne s'étend pas seulement au choix et à la disposition des motifs, mais au style et à la facture. L'emploi analogue de la trompe de chasse est frappant. Le filet qui figure dans deux des trophées de Rambouillet se retrouve dans le



FIG. 10. — HOTEL D'ÉVREUX (ÉLYSÉE). DESSUS DE PORTE DU SALON DES AIDES DE CAMPS (D'après Contet et Vacquier, *Les vieux hôtels de Paris*).

*Grand Oppenord*, pl. LIV (fig. 2). Dans la même composition, de l'époque de la Régence, apparaît le diadème de plumes ouvert, coiffure indienne qu'affectionnait Oppenord; celui-ci reparait dans les groupes de Rambouillet, et on ne trouve d'analogue à ma

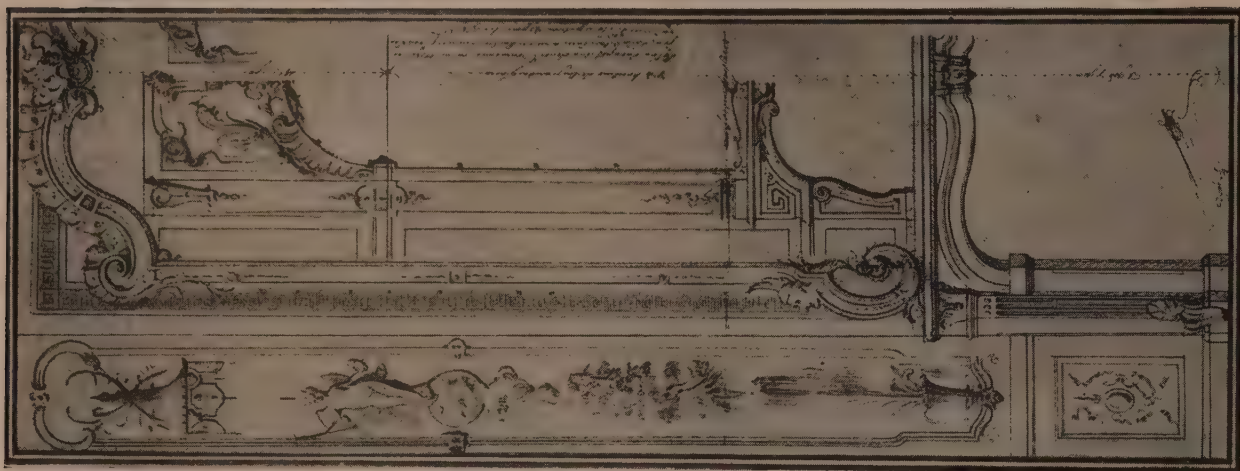


FIG. 12. — DESSIN D'OPPENORD POUR LA  
BOISERIE DE L'HOTEL DE POMPONNE.



FIG. 11. — DÉTAIL DU VESTIBULE DU CHATEAU DE BERCY,  
d'après les aquarelles de Froelicher.

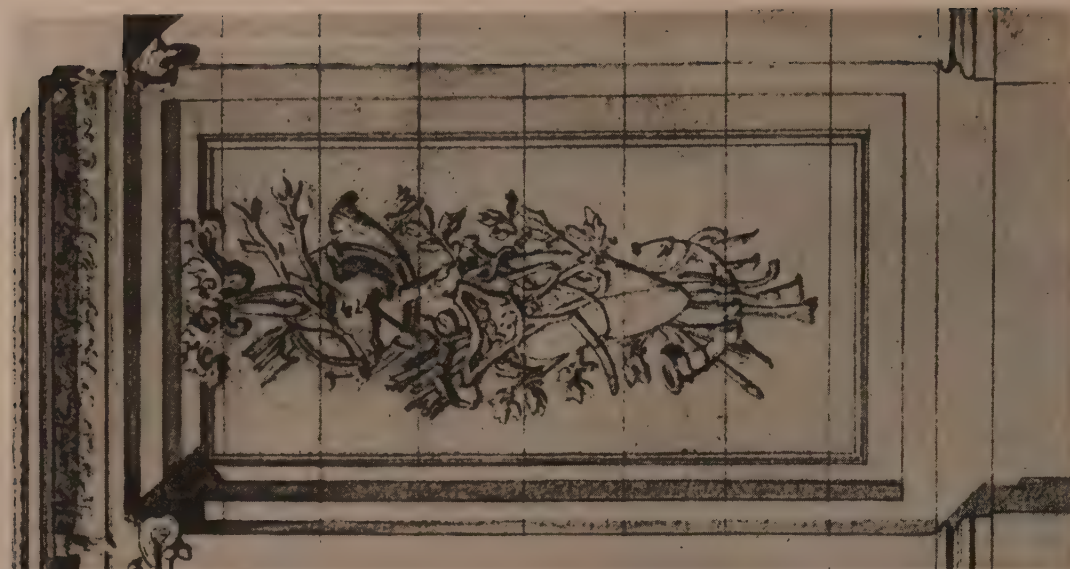


FIG. 13. — DÉTAIL DU VESTIBULE DU CHATEAU DE BERCY,  
d'après les aquarelles de Froelicher.





FIG. 14 ET 15. — PANNEAUX DE BOISERIE PROVENANT DE L'HOTEL POMPONNE, PLACE DES VICTOIRES. (Collection de Madame la duchesse de la Trémoille).

connaissance, que dans un petit trophée, sur un dessus de porte de la Chambre de la Reine, à Versailles (1730-1737)<sup>1</sup>.

**AUTRES TROPHÉES DE CHASSE.** — César Daly<sup>2</sup> a publié comme venant de Bercy deux couronnements de glaces (fig. 8 et 9) avec des trophées de chasse, dont les motifs sont étroitement apparentés à ceux de l'hôtel de Pomponne, et plus encore

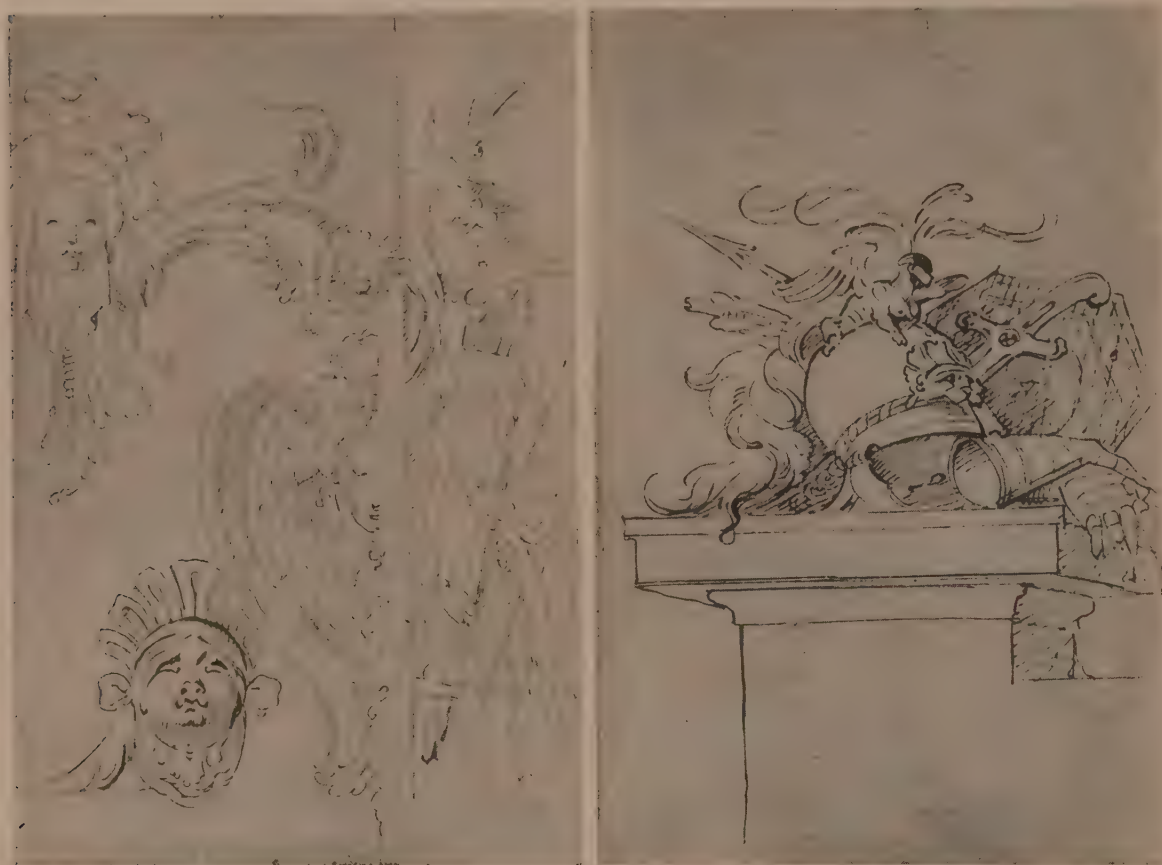


FIG. 16 ET 17. — CROQUIS D'OPPENORD POUR LES TROPHÉES D'ARMES. (Stockholm, Musée National).

à ceux de Bercy. Ainsi que l'a noté Deshairs, ces détails, qui n'apparaissent pas dans les dessins de Froehlicher, « paraissent avoir une autre origine ». Leur rapport avec les ouvrages d'Oppenord est si intime qu'il n'est guère possible de douter qu'ils soient de sa main.

Nous lui attribuerons avec plus de certitude encore un autre trophée (fig. 21)

1. C'est un motif qu'on trouve, sous une forme moins souple, sur une porte des grands appartements des Tuileries.

2. *Motifs historiques, décorations intérieures*, I, Louis XIV, pl. 8.



publié par Daly<sup>1</sup> comme « propriété de M<sup>me</sup> Roussel, à Boissy-Saint-Antoine (Seine-et-Oise) ». Ici, les analogies avec les trophées d'Oppenord sont si nombreuses, jusque dans le détail, qu'on ne saurait admettre d'autre attribution.

BOISERIES DE L'HOTEL D'ÉVREUX (Élysée). — Les boiseries Régence du palais de l'Élysée passent pour être au nombre des plus belles qu'il y ait à Paris. Commencé en 1718 pour le comte d'Évreux, par l'architecte Armand-Claude Mollet,



FIG. 18. — HOTEL D'ÉVREUX (ÉLYSÉE). DESSUS DE PORTE DU SALON DU CONSEIL. (D'après Contet et Vacquier, *Les vieux hôtels de Paris*).

l'hôtel fut inauguré le 14 décembre 1720 par le Régent, dont le comte d'Évreux était un des favoris. Oppenord, à cette époque, travaillait pour le Régent au Palais-Royal; il était patronné également par Pierre Crozat, dont le comte avait épousé une nièce. Nous voudrions démontrer que le dessin de certaines boiseries de l'hôtel doit être attribué à Oppenord.

De ce nombre ne sont assurément pas les décorations reproduites par Mariette,

1. *Ibid.*, pl. 8.

dans l'*Architecture française* (pl. 488-491 de l'édition d'Hauteœur) : « Seconde anti-chambre du dessein de M. Mollet, architecte », « antichambre ou salle du bal » (détruit), « chambre de parade » (de l'hémicycle). Ces dessins sont d'un caractère moins orné. Les appartements, plus richement décorés, semblent, comme nous le verrons, d'une autre main.

Commençons par la salle du Conseil, dont les sculptures n'ont pas été dépassées, pour la richesse du dessin et la délicatesse de l'exécution. La couronne cannelée qui double le haut des miroirs (fig. 20) est un motif de prédilection de notre dessinateur (*Grand Oppenord*, pl. LXII, LXVIII, CVI, et aussi ms. de Stockholm). La tête d'aigle qui figure de part et d'autre, et qu'on ne rencontre pas dans les ouvrages de Boffrand, est identique dans le détail avec celle qui apparaît dans un dessin d'Oppenord conservé à Berlin (fig. 6)<sup>1</sup>. Elle se retrouve dans le *Grand Oppenord*, pl. CXIII. Quant aux trophées, ceux des arts et des sciences sont fort proches, par la facture et le choix des motifs, des groupes d'Oppenord dans le carnet d'esquisses de Stockholm (fig. 23 et 24). La présence fréquente du buste est particulièrement frappante. La même disposition, avec un buste de femme également, se présente dans l'un des dessins d'arabesques d'Oppenord, à Berlin.

Les dessus de portes (fig. 18) sont d'une beauté incomparable, grâce à leurs arabesques, dans la tradition de Bérain-Audran, dont les arabesques d'Oppenord, à Berlin, avec le motif du baldaquin, donnent de si beaux exemples. Nous avons vu qu'Oppenord en fit usage aussi à l'hôtel de Pomponne, avec de petits entrelacs, comme ici. L'emploi libre de figures dans la décoration est particulièrement caractéristique d'Oppenord, et le style de celles de l'Élysée a bien des traits communs avec celui des figures des panneaux de l'hôtel d'Assy qui, comme celles-ci, reposent sur une console feuillue en forme de vase. La Vénus avec son écharpe est semblable, de très près, à celle d'un dessin signé d'Oppenord de la collection Bérard<sup>2</sup>, tandis que la Minerve de l'un des autres dessus de portes se retrouve, dans une pose similaire, dans les arabesques de Berlin. La corne d'abondance rugueuse, un trait borrominesque copié par Oppenord en Italie (fig. 5)<sup>3</sup>, reparaît dans un dessin de la collection Decloux (fig. 7) avec des détails presque identiques à ceux de l'Élysée.

Dans le grand salon, les panneaux présentent des *chutes d'armes* (fig. 25 et 26), les plus magnifiques qui aient été dessinées depuis celles de Ladoireau, à Versailles, qui en ont établi le type. Les belles chutes d'armes du petit hôtel de Villars, construit pour le vainqueur de Denain, dans les années qui suivirent 1714, sont simples et schématiques par comparaison. A l'hôtel d'Évreux, il y a une élégance, une souplesse de ligne inégalées. Les plumes des casques, les crinières, flottent, douées d'un mouvement nouveau. Oppenord a rempli des pages et des pages du carnet d'esquisses

1. Staatliche Kunstbibliothek, 420-D-916.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 433.

3. Carnet d'esquisses de Stockholm, p. 95.



de Stockholm de casques analogues (fig. 16 et 17), ornés de sphinx, de dauphins et de panaches. Ce n'est que dans ce carnet que nous relevons une analogie exacte avec les trophées de l'Élysée.

Le salon des aides de camp occupe la position de la seconde antichambre dans les vieux plans de l'hôtel, mais sa décoration (fig. 10) ne correspond d'aucune façon



FIG. 19. — RAMBOUILLET. TROPHÉES DU SECOND SALON. (D'après *Les anciens châteaux de France*, Contet éditeur.)

avec le dessin de cet appartement par Mollet, tel que le reproduit Mariette. Ceci nous donne à croire qu'il fut remanié, sur un thème plus riche, peu de temps après son exécution. Bien que les motifs soient moins compliqués que dans les deux appartements dont il vient d'être question, nous pensons que cet ouvrage doit lui aussi être attribué à Oppenord. Dans les *encadrements des dessus de portes*, les têtes d'aigles apparaissent de nouveau. Le motif du fond, avec un feuillage qui jaillit des rosettes centrales, est analogue à celui des dessus de portes de l'hôtel d'Assy. Le dragon introduit par Audran au plafond de Meudon, est un élément qu'employait Oppenord avec prédilection. On le trouve dans les dessins de Berlin et de New-York, et fréquemment dans le *Grand Oppenord*, pl. XXIII, LXX, CVII, CVIII. Boffrand a souvent employé des sphinx grotesques, mais le dragon n'apparaît pas avec autant d'insis-

tance dans ses ouvrages. Les têtes qui paraissent à la base des panneaux courants sont ornées des coiffures aimées par notre artiste.

En proposant ces attributions à Oppenord, il faut chasser un fantôme qui hante les boiseries de l'Élysée : celui de L'Assurance. Par un étrange concours de circonstances, ces ouvrages figurent, même sous la plume de savants aussi scrupuleux

qu'Henri Lemonnier, parmi les œuvres de L'Assurance I<sup>er</sup>, qui mourut en 1724. Cette confusion a pour origine un lapsus de Blondel. Dans la description de l'hôtel qui figure dans le troisième volume de son *Architecture française* (1754), il écrit : « M<sup>me</sup> la marquise de Pompadour... y fit faire actuellement quelques changements sur les desseins de M. L'Assurance, architecte et contrôleur du roi. ». C'est assurément de L'Assurance II qu'il s'agit, mort en 1755, mais Blondel dit en note : « Voir ce que nous avons dit de cet architecte dans le premier volume, p. 233a », et ce que nous trouvons à cette référence, c'est un pas-



FIG. 20. — OPPENORD.  
TROPHÉE DE L'HOTEL DE POMPONNE.



FIG. 21. — TROPHÉE DE CHASSE. Collec-  
tion Roussel. D'après César Daly.

sage qui concerne L'Assurance I<sup>er</sup>. Cette erreur est le seul lien qui le rattache à l'Élysée.

Si nous comparons les ornements que nous venons d'examiner avec d'autres de la même époque, le caractère différent de ceux-ci apparaît manifestement. Ainsi, par exemple, les trophées de chasse sur les portes de la galerie dorée de l'hôtel de Toulouse, sculptés par Antoine Vassé pour de Cotte en 1718-1719, bien que certains motifs analogues y soient employés, et que l'influence d'Oppenord s'y fasse sentir, sont toutefois d'un dessin plus surchargé, moins articulé. Les trophées de Pineau ont aussi une tout autre individualité.

Au cours du règne de Louis XIV, les idées développées par Oppenord tombèrent peu à peu dans le domaine public. Le trophée de la paix, comme auparavant





FIG. 22. — SALON DU CONSEIL DE L'HOTEL D'ÉVREUX (ÉLYSÉE). D'après Contet et Vacquier, *Les vieux hôtels de Paris*.

FIG. 23 ET 24. — CROQUIS D'OPPENORD. (Stockholm, Musée National).



FIG. 25. — TROPHÉES DU GRAND SALON DE L'HOTEL D'ÉVREUX (ÉLYSÉE). D'après Vacquier et Contet, *Les anciens hôtels de Paris*.

le trophée guerrier, devint un lieu commun<sup>1</sup>. La plupart des exemples plus tardifs, même aussi beaux que ceux de Boffrand à l'hôtel Soubise, ne font que nous présenter des groupes conventionnels d'éléments devenus banaux. Nous nous trouvons rarement en présence de groupements aussi importants que ceux du cabinet de M<sup>me</sup> Adélaïde, à Versailles (1753-1767).

Plus s'accuse leur contraste avec d'autres ouvrages, plus cohérents apparaissent les ravaux d'Oppenord que nous avons rassemblés ici. Son nom même y gagne un nouveau lustre, en même temps que son style nous apparaît défini d'une façon plus précise.

FISKE KIMBALL.

1. Ce sont les exemples les plus proches de ceux d'Oppenord, dont Pineau, plus jeune de douze ans, semble avoir subi l'influence. En tout cas Pineau, qui était en Russie de 1715 à 1730 environ, n'entre pas en considération pour les ouvrages attribués ici.



FIG. 26. — TROPHÉES DU GRAND SALON DE L'HOTEL D'ÉVREUX (ÉLYSÉE). D'après Vacquier et Contet, *Les anciens hôtels de Paris*.





## UN VAN DYCK DU CABINET DE GAIGNIÈRES EN AMÉRIQUE

Un des bijoux les plus admirés de l'Exposition des œuvres de Van Dyck à Détroit (Michigan, États-Unis), en 1929, fut sans contredit le magnifique portrait d'un jeune cavalier, appartenant

En effet, si d'autres portraits de Van Dyck l'emportent par la grandeur, la profondeur ou la finesse d'observation, celui-ci brille entre tous par un brio incomparable. Ce gracieux jeune homme ne le cède



FIG. 1 — HENRI DE LORRAINE, DUC DE GUISE  
(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes,  
Recueil de Gaignières).



FIG. 2. — VAN DYCK. HENRI DE LORRAINE, DUC DE GUISE  
(Collection H.-P. Whitney,  
à New-York).

à M. H.-P. Whitney, de New-York<sup>1</sup>. Il portait la légende : « William Villiers, vicomte de Grandison », et c'est sous ce même titre qu'il avait également fait sensation à Londres (Exposition d'Hiver à la Royal Academy), en 1893, et à Anvers (Tricentenaire du maître), en 1899. Il méritait bien les louanges qui lui furent prodiguées de toute part.

1. Il appartient actuellement (septembre 1934) à la veuve de cet amateur.

en élégance et en faste ni aux Buckingham ni aux Cinq-Mars.

Il est d'autant plus déconcertant de constater que ni la paternité ni le sujet de cette œuvre n'étaient fondés sur le moindre document. Certes, la critique la plus avertie était unanime à y reconnaître la main de Van Dyck : le tableau trahissait son pinceau à ne pas s'y méprendre. Nous allons voir que la critique ne s'était nullement trompée. Il en est

tout autrement de l'opinion qui a voulu y voir le portrait de Grandison. Remarquons en passant que, faute de toute indication contraire, il est assez naturel qu'on ait recherché l'original du portrait dans l'entourage du roi Charles I<sup>er</sup> : on se résignait avec peine à traiter d'inconnu un si brillant personnage. Toutefois le nom de Grandison qu'on lui a provisoirement prêté supporte mal la critique. Il repose uniquement sur la prétendue ressemblance que d'aucuns lui ont trouvée — notamment Frimmel — avec les portraits authentiques de William Villiers. Des spécialistes des plus compétents (tels Cust, Schaeffer, Glück) n'ont pu se rallier à cette opinion. Elle a néanmoins persisté à se répandre, faute de mieux.

Cependant, le mot de l'énigme se trouvait depuis plus de deux cents ans... à Paris! Nous l'avons trouvé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, alors que nous y cherchions toute autre chose. C'est une découverte de plus dont l'honneur revient à l'admirable recueil de Gaignières. En contemplant le tableau de M. Whitney, personne ne semble avoir songé à la France. Nous nous croyons désormais autorisés à y reconnaître le portrait « de son haut » de Henri II de Lorraine, cinquième duc de Guise (1614-1664), qui faisait jadis partie du célèbre *cabinet de Gaignières*, et qui fut vendu 505 livres à l'encan, en 1717. Grâce aux savantes recherches de Delisle, Duplessis, Grandmaison et Bouchot, nous savions à quoi nous en tenir sur le compte de ce portrait. Par surcroît de bonheur, il en existe une copie à la gouache exécutée par Louis Boudan pour les *cahiers de modes* de Gaignières. Quelle ne fut pas notre joie d'y reconnaître sans possible erreur, le modèle identique du « Grandison » de New-York! Dorénavant Grandison, personnage de second plan, disparaissait à jamais, et à sa place se dressait la figure de ce Guise avec lequel s'éteignit la gloire de cette illustre maison qui avait tant de fois fait trembler les rois. En effet, une inscription contemporaine, qui serait de la main même du fameux collectionneur<sup>1</sup>, porte : « Henry de Lorraine, duc de Guise, prince de Joinville, comte d'Eu, pair et grand chambellan de France, suivit d'abord la carrière ecclésiastique, qu'il quitta en 1641, passa au secours des rebelles de Naples, qui l'avoient appelé en 1647, mourut à Paris le 2 juin 1664, sans postérité. Copié sur son portrait original peint par Vandeck (*sic* = Van Dyck) qui est dans le cabinet de M. de Gaignières en sa maison de Paris. » Si le fond de paysage, les accessoires du tableau de New-York ne se retrouvent pas dans la gouache de Boudan, il n'y a là rien qui doive nous dérouter. Pour Gaignières, en vue de ses *cahiers de modes*, la figure seule du modèle avait quelque importance, la mise en scène ne lui impor-

tait guère. Aussi Boudan, là comme ailleurs, s'est-il contenté de camper son personnage dans un milieu tout de convention. Si l'on fait la part du talent très médiocre de Boudan et des dégâts inévitables dus au temps et à l'usure, on conviendra que sa gouache est bien la traduction fidèle de notre « Grandison » : même pose, mêmes ornements, mêmes couleurs même ment réparties. Plus de doute : le Van Dyck de M. Whitney n'est autre que l'ancien portrait du « cabinet de M. de Gaignières en sa maison de Paris », provenant, selon toute probabilité, de l'hôtel de Guise, à moins que ce ne soit du château de Joinville. Il est digne de remarque que, malgré d'assez nombreuses notices de ce tableau parues depuis une quarantaine d'années, personne n'en avait jusqu'ici retracé la provenance avant le XIX<sup>e</sup> siècle : il aurait successivement appartenu aux familles Grey et Bright, puis à MM. Arthur Kay, H.-O. Miethke, Jacob Herzog et W.-C. Whitney, avant d'échoir à M. H.-P. Whitney.

En pareille matière, l'autorité de Gaignières nous paraît irrécusable. Rompu aux recherches dès sa jeunesse, il n'était point homme à adopter sans la vérifier l'attribution à Van Dyck ; la critique moderne unanime est là du reste pour lui donner (inconsciemment) raison. Encore moins devait-il être susceptible de méprise en iconographie guisarde. Est-il nécessaire d'insister à cette heure sur ses rapports intimes avec la maison de Lorraine-Guise, sa résidence prolongée à l'hôtel de Guise (où il vécut tant d'années entouré des monuments de leur passé glorieux), la trentaine de portraits de cette famille qui enrichissait son *cabinet* « sans doute recueillis par Gaignières pendant son séjour à l'hôtel de Guise » (Grandmaison, *Gaignières*) ?

Reste à déterminer à quelle occasion Van Dyck a pu exécuter ce chef-d'œuvre : question que nous n'avons guère la prétention de résoudre ici. Notons seulement que Henri de Guise est né en avril 1614 et que le personnage du portrait paraît avoir une vingtaine d'années tout au plus. Son exécution daterait donc d'environ 1634-1635. Or, c'est précisément en 1634 que Van Dyck, abandonnant momentanément l'Angleterre pour la Flandre, peignait à Bruxelles, entre autres, les portraits de Gaston d'Orléans, de Marguerite et Henriette de Lorraine et du prince Thomas de Savoie-Carignan. La capitale belge regorgeait en ce moment d'éléments anti-cardinalistes et lorrains : ajoutons aux noms susdits ceux de la reine-mère, Marie de Médicis, et du duc d'Elbeuf. Elle pouvait à juste titre se dire « l'auberge des princes en exil », et Henri de Guise, entraîné dans la disgrâce de son père, y eût certes été à sa place. Y passa-t-il seulement ? Voilà, ce semble, ce qu'il conviendrait d'établir. Car Van Dyck, de retour en Angleterre, n'en sortit plus qu'à la veille même de terminer sa carrière. S'il exécuta notre portrait lors de son passage en

1. Nous devons ce renseignement à l'obligeance du savant conservateur des Estampes, M. P.-André Lemoisne, à qui nous adressons nos vifs remerciements.



Flandre ou en France, de 1640-1641, le nouveau duc de Guise avait alors de vingt-six à vingt-sept ans. Au mois de novembre 1641, le maître rentrait mourir à Londres.

A d'autres, plus versés en archives que nous, d'élucider ce problème, où nous risquerions fort de faire fausse route.

Avant d'en finir, deux observations seulement.

On constate, tant dans l'original de la collection Whitney que dans la méchante copie de Boudan, l'absence de toute enseigne de chevalerie. Il en est de même, du reste, pour *tous* les portraits de Henri II de Guise. Jamais, en effet, ce duc ne fut promu chevalier des ordres du roi. Le souvenir de ses formidables aïeux, de François le Grand et de Henri le Balafré, ne laissait pas d'inquiéter les Richelieu et les Mazarin, et son propre caractère, chatouilleux et frondeur, n'était guère pour les rassurer. A peine eut-il, du reste, recueilli la succession de son père qu'il s'empressa de justifier leurs pires soupçons. Aussi ne retrouve-t-on son nom sur aucune des listes des ordres du roi. C'est sans doute pour cette raison que Clairambault, préoccupé uniquement

de créer son « Cabinet des Ordres du Roi », se sera cru dispensé d'acquérir le chef-d'œuvre de Van Dyck. En eût-il été autrement, notre Grandison », au lieu d'enrichir un cabinet transatlantique, serait sûrement venu, en passant par les Grands-Augustins et le Musée des Monuments français, prendre depuis longtemps au Louvre la place d'honneur qui lui revient de droit.

Peut-être nous objectera-t-on qu'en 1634 Henri de Lorraine, fils cadet de Charles le Camard, n'était encore qu'archevêque titulaire de Reims, et qu'il est difficile d'accommoder le rôle de prélat avec la tenue galante de notre portrait. Il est au contraire notoire que le futur duc — *nunquam ordinibus initiatus* — ne faisait nul secret de sa répugnance pour la cléricature : il se refusait aux moindres études théologiques et affectait de se faire peindre en courtisan élégant. En 1631 il avait suivi son père exilé en Italie. Bientôt, excédé d'une existence fastidieuse, il entra au service de l'Empire, où il se distingua par sa bravoure plutôt que par sa capacité. Il n'était pas moins connu par ses nombreuses galanteries et pour son faste.

Francis-M. KELLY.



# BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

LOUIS RÉAU. — **L'art primitif. L'art médiéval.** — Paris, Armand Colin, 1934. 435 p. (Histoire universelle des Arts publiée sous la direction de Louis Réau, t. II.)

M. Louis Réau a eu l'audace singulière d'entreprendre à lui seul la rédaction des volumes consacrés à l'art primitif, à l'art médiéval, à l'art de la Renaissance, à l'art moderne, dans l'histoire générale dont il dirige la publication. Nous serions surpris de sa réussite si nous ne connaissions pas sa prodigieuse information, et la vigueur d'un esprit capable d'embrasser un si vaste sujet. Que M. Réau soit au fait des dernières controverses, des dernières études relatives aux sculpteurs français au Portugal, aux Van Eyck ou à Van der Weyden, comme à l'art scytho-sarmate, aux origines de l'art chrétien, ou au temple de Chichen-Itza, au Yucatan, voilà qui est déjà étonnant. Qu'il en parle dans un style souple, sans fausse élégance, et comme avec modestie, qu'il se fasse lire si aisément, voilà ce qui sert admirablement son propos, et ce dont il lui faut être reconnaissant. L'originalité de sa composition consiste à déterminer des foyers de diffusion : l'art byzantin, l'art français, et à en étudier l'irradiation. Ce procédé d'exposition a l'avantage d'être clair et vivant : ainsi la matière s'ordonne par la vertu des idées forces.

Je ne crois nullement diminuer les éloges qui s'adressent naturellement à un si bel ouvrage en portant sur quelques points la discussion. Il m'a paru que le pré-colombien, l'océanien arrivaient un peu à l'improviste, et sans crier gare, au début d'un volume où l'on s'attendait peu à les voir paraître — n'est-ce point faute d'avoir trouvé ailleurs une place plus logique ? « Pré-colombien » même est un terme contre lequel il faut protester. Les Mayas, les Aztèques, les Incas ont eu des civilisations trop différentes pour être confondus sous un titre aussi vague, aussi empirique.

Par ailleurs, M. Réau n'est pas sans céder à ses préférences (on lui en voudrait de n'avoir point de prédilections). Il demeure l'auteur de « l'histoire de l'expansion de l'art français » qui lui a valu le grand prix Gobert. On sent bien, et c'est l'excès d'une vertu, qu'il ne loue volontiers que ce qui se recommande à lui par une marque française, d'où un peu d'arbitraire. Il est permis de n'être pas tout à fait d'accord avec lui sur ce qu'on appelle un art national. D'autre part, il y a quelque défaut de proportions — quelles que soient les bonnes raisons qu'on puisse invoquer — à expédier en trois lignes la cathédrale de Tolède, quand des paragraphes entiers sont consacrés, par exemple, aux « caractères de l'art souzdalien », qui me paraît traité avec plus de complaisance que l'art manuélín, par exemple.

Tout autant que la question des « influences » partout décelées, celle des résistances locales à ces influences me paraît digne d'étude, et l'on pourrait dresser, en contre-partie à l'édifice de M. Réau, une autre construction où l'on insisterait sur les différenciations subies, sous la pression de tendances inconscientes, par des formes importées en un pays donné. L'analyse des climats

artistiques pourrait donner lieu à des observations fécondes.

Ceci soit dit pour témoigner de l'intérêt constant avec lequel on lit un auteur si disert et si instruit. Nous sommes assurés que l'histoire de M. Louis Réau aura de nombreux lecteurs.

J. B.

LUITPOLD DUSSLER. — **Giovanni Bellini.** — Francfort-sur-le-Mein, 1935. In-4°, 160 p., 47 figures.

Après les travaux de Gronau et de Berenson, pour ne parler que de ceux-là, il y avait place, nous dit M. Dussler, pour une monographie de Giovanni Bellini. Non qu'il s'agisse de biographie : sur ce point il n'y a guère à dire ; mais plutôt, en prenant ce terme dans son sens quasi matériel, d'une définition. L'auteur y procède par une introduction sur la tradition vénitienne et le « courant stylistique » toscan. A quoi fait suite l'analyse des œuvres, une par une, classées en quatre catégories : une période de jeunesse, un moyen âge, les portraits, et les ouvrages tardifs. En conclusion, une vue d'ensemble sur le style de Bellini. Avouerai-je que les pages d'analyse — le livre n'est pourtant pas épais — m'ont paru un peu longues, par l'abus de termes abstraits : constructivisme, verticalisme, subjectivité et autres de même farine, dont la rigueur scientifique n'est qu'apparente. Au vrai, nous connaissons assez mal ce grand peintre dont toute une partie de l'œuvre a disparu irrémédiablement dans l'incendie de 1577 où fut anéantie la salle du Conseil de Venise. Il ne reste de lui que des tableaux de piété et quelques portraits, rien de ses conceptions monumentales. Notre vue est donc faussée dès le principe. Tel quel, il faut, pour le juger, le placer à son rang, entre les Muranais, Bartolommeo et Alvise Vivarini, Crivelli ou Antonello de Messine, d'une part, Mantegna, de l'autre, et c'est peu de dire que si Mantegna est Lucrèce, Bellini est Virgile. Les dernières pages de M. Dussler nous aident à apprécier non seulement ses Vierges et ses Pietà, dont la succession expose une sensibilité diffuse en toute une gamme de nuances, mais ses paysages, dont le plus singulier, le plus émouvant est celui du Christ au mont des Oliviers, achevé par Titien, avec l'arabesque calligraphiée de ses lignes ondulantes (National Gallery). Comment cette dévotion aboutit à la Bacchanale de la collection Widener, c'est ce qu'on n'explique guère. En somme nos connaissances sur cet artiste demeurent fragmentaires. Quel étrange sentiment du volume et de l'espace avait le peintre qui isole le buste du doge Lorédan comme une pièce de majolique, et qui par un écran sépare ses madones de paysages aux horizons infinis, tandis qu'ailleurs ses personnages, leurs draperies, semblent s'associer par une sorte de mimétisme à la terre ou aux rochers ! Un bon catalogue des œuvres achève l'ouvrage de M. Dussler. Un mot sur sa présentation. Les planches sont fort bonnes, il n'y manque que la couleur, et c'est une idée excellente que



d'avoir reproduit sur la couverture, en relief, la charmante médaille de Camélio, non pas tant parce qu'on y retrouve les traits du maître, qu'en raison de l'harmonie qui relie le modelé de cette effigie à la manière même du peintre qui fut le maître du médailleur.

J. B.

HERMANN GRIMM. — **Michel-Ange et son temps.** — Paris, Payot, 1934. In-8°, 503 pages.

Ce livre magistral est dû au fils de l'un des frères Grimm, dont les contes enchantèrent notre enfance. Mais ce fils d'un ami des fées est un grave historien qui a écrit de gros volumes sur Raphaël et sur Goethe, et qui mourut professeur d'histoire de l'art à l'Université de Berlin. Il faut féliciter l'éditeur qui a entrepris de publier une traduction de son chef-d'œuvre. Sans son initiative, ce monument demeurerait inconnu à la plupart des lecteurs français, car c'est là un texte compact et résistant, et M. Jacques Chiffelle-Astier a eu fort à faire pour mener à bien la rude tâche de le transposer en notre langue. A vrai dire, il s'agit à peine d'une étude d'histoire de l'art. Pas une image ne rappelle à la vue quelqu'un des ouvrages du génial Florentin. Il n'en est pas besoin. Il s'agissait avant tout de replacer Michel-Ange dans son époque, et Grimm n'a pas épargné sa peine pour traiter à fond de tous les événements, de tous les personnages qui, de près ou de loin, ont du rapport à son héros. Or il nous entraîne dans une des époques les plus troublées de l'histoire, en un pays bouleversé par les guerres et les intrigues politiques, passionné d'art, où naissent, comme par miracle, les individus les plus singuliers et les plus ardents : poètes, soldats, pontifes et cardinaux, conducteurs de peuples, orfèvres, peintres et sculpteurs, sans cesse au paroxysme de la *virtù*, si l'on veut bien surtout dépouiller ce terme de l'acception morale qu'a son équivalent français. L'effort titanique d'un grand homme qui se débat dans un siècle effrayant pour faire triompher l'idée qu'il porte en lui, tel est le thème nécessaire de toute vie de Michel-Ange. Mais Grimm semble aussi s'être défendu de tracer une vaste étude psychologique, un paysage spirituel. Son art est tout différent. C'est par petites touches accumulées qu'il procède, et c'est une fois le livre fermé, après avoir pris connaissance de tant de faits d'une texture si compliquée, que l'on se rend compte de ce que l'on a appris sur Alexandre Borgia, sur César, sur Raphaël ou Léonard, sur Laurent de Médicis, sur Jules II, sur Léon X, sur Machiavel ou sur Savonarole. Alors surgit peu à peu la figure de Michel-Ange dominant cette foule sur laquelle elle s'étaie. On ne trouvera dans ces cinq cents pages nul morceau de bravoure, nulle éloquence, nul pittoresque en un sujet où tout chatoie et où le drame éclate à tout instant. C'est à peine si parfois l'auteur s'attendrit pour montrer qu'il a du cœur, mais il s'en tient résolument à une sécheresse positive. Nous y gagnons une instruction précise qui ne laisse guère de place à l'intuition. C'est sans doute pourquoi la genèse même des œuvres n'est à peu près point exposée, et je songe, par contraste, aux études des esthéticiens ou à des historiens d'art comme M. Ch. Tolnay qui, par exemple, nous fait suivre pas à pas, dans sa démarche, l'architecte qui édifia la façade de San Lorenzo. Pour Grimm, et je crois en le citant résumer l'aspect de son livre, il s'agit surtout d'aboutir à une phrase comme celle-ci, qui termine l'un de ses chapitres : « Tel était l'état des choses à Florence lorsque Michel-Ange travaillait aux statues de Julien et de Lau-

rent de Médicis. » Et cet état de choses, il ne néglige rien pour nous le faire connaître. On ne saurait faire un meilleur éloge d'un tel ouvrage qu'en reconnaissant qu'il y réussit amplement, au point de se rendre indispensable à qui veut connaître la Renaissance.

J. B.

PAUL DESCHAMPS. — **Les châteaux des Croisés en Terre Sainte. Le Crac des Chevaliers.** — Préface par René Dussaud, membre de l'Institut. Plans en couleurs et croquis par François Anus. Paris, Paul Geuthner, 1934. 1 vol. in-4°, 325 p., et 1 vol. de CXX pl., avec 6 cartes. Haut Commissariat de la République française en Syrie et au Liban. Service des Antiquités. Bibliothèque archéologique et historique, t. XIX.

Voici quelque temps que nous attendions la publication de cet ouvrage, annoncé par des conférences, par des articles parus sur le même sujet en diverses revues et s'adressant soit au grand nombre, soit à un public plus spécialisé. M. Paul Deschamps peut être satisfait, il a bâti son édifice : *exegit monumentum*. Nous l'en félicitons et nous partageons sa juste joie. Il nous plaît aussi que le « Français moyen », que l'« homme dans la rue » ait été informé de l'œuvre admirable poursuivie par des archéologues, par des explorateurs français dans un pays placé sous notre mandat. C'est un beau titre de gloire et c'est une belle justification que ce labeur fécond et que cette réussite. Quelques-uns savent aussi ce que nous cache la modestie de nos compatriotes : la mission de M. Paul Deschamps, du capitaine Lamblin, de M. Anus fut tout autre chose qu'une promenade ou une villégiature. N'oublions pas la ténacité, l'endurance, l'ascétisme et le courage de ces hommes de science. Belle riposte aux « professeurs d'énergie » qui se gaussent facilement des gens d'étude. Il y a des chartistes qui se chargent de leur donner des leçons de camping.

M. Paul Deschamps s'est mis en route pour la Syrie après une conversation où le regretté Camille Enlart, alors tout près de sa mort, l'incita à poursuivre son œuvre archéologique sur la Terre des Croisés. Magnifique tradition ! Le titre du livre que nous avons sous les yeux y gagne un air épique de Légende des siècles. Mais je ne sais pas si son auteur goûterait cette pointe de romantisme. Ce qu'il nous offre, c'est une étude exhaustive, nourrie de découvertes, et fruit d'observations minutieusement consignées. M. Dussaud, dans sa préface, note que la Syrie est la terre bénie de la poliorcétique. Les architectes militaires y donnèrent des modèles de fortifications dont s'inspirèrent tous les Vaubans du moyen âge, instruits par les Croisés qui revenaient de Terre Sainte.

L'introduction générale nous instruit sur l'institution des principautés franques et sur l'organisation défensive du territoire, et rien n'est plus saisissant que l'occupation méthodique des points stratégiques dans les contrées aux noms évangéliques. Tout le mécanisme de cette installation nous est exposé : l'utilisation des anciennes forteresses, la réglementation du travail, la vie de garnison, les communications par signaux optiques ou par pigeons voyageurs.

Puis nous abordons le vrai sujet de cet ouvrage : l'examen historique et archéologique du Crac des Chevaliers. Qu'on me permette de dire que la première révélation que j'en eus fut une carte postale envoyée de là-bas ; j'en trouvai la vue grandiose, inoubliable : sur la butte âpre et nue, l'énorme citadelle flanquée de



tours domine un immense paysage. La forteresse curde prise par Tancrède, en 1110, fut reconstruite par les Hospitaliers à la fin du XII<sup>e</sup> et au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, avant de tomber aux mains de Beibars, en 1271. M. Paul Deschamps en décrit les différentes parties, les deux enceintes, les aménagements intérieurs, la cour, la chapelle, la grande salle, la galerie ; puis il étudie les éléments de l'architecture, la taille des pierres, les dispositifs de défense. Enfin il énumère les campagnes de construction jusqu'à l'époque arabe, et je ne crois pas qu'on puisse poursuivre une enquête avec plus de scrupuleuse exactitude.

L'album de planches contient d'admirables photo-

graphies, dont beaucoup sont des vues d'avion, des reproductions d'anciennes cartes et de gravures des voyageurs d'autrefois, comme Cassas ou Cornélis de Bruyn, de très beaux croquis d'architecture et de sculpture dus à M. Anus. Rappelons à ceux que ne peuvent manquer de captiver ces études, qu'une maquette du Crac est exposée au Musée du Trocadéro.

Le Crac des Chevaliers est au nombre des monuments les plus prestigieux qui nous parlent de notre histoire aux temps héroïques. Dire que l'ouvrage de M. Paul Deschamps est à la hauteur d'un tel sujet, c'est, je crois, le plus beau compliment qu'on puisse lui faire.

J. B.

## REVUE DES REVUES

**THE PRINT COLLECTOR'S QUARTERLY** (vol. 22, n° 1, janvier 1935). — CAMPBELL DODGSON, Les premières œuvres de Jost de Negker. — KERMETH SANDERSON, Quelques gravures topographiques d'Edimbourg. — AUGUSTO CALABI, Les gravures de Benvenuto Disertori. — HAROLD-J.-L. WRIGHT, Catalogue des gravures de G.-L. Brockhurst. — LOUIS GODEFROY, André-Charles Malardot. Un rival inconnu de Rodolphe Bresdin.

**ART ET DÉCORATION** (janvier 1935). — MAXIMILIEN GAUTHIER, Forces au village. — JEAN GALLOTTI, Jacques Lenoble (céramiste). — DÉSIRÉ LUCAS, Une manifestation d'art décoratif. L'exposition du Studio Athéna. — RAYMOND COGNAT, Pour une piscine. Projet de Raoul Dufy. — GASTON VARENNE, André Arbus, ébéniste. — MARCEL ZAHAR, La nouvelle mairie de Boulogne-Billancourt. — PAUL BRY, Suggestions : meubles pour pièces étroites. — RENÉ CHAVANCE, Les expositions : Autour du décor ; Marionnettes ; Les yeux de l'artiste et son rêve ; Peinture et sculpture.

**L'ART ET LES ARTISTES** (29<sup>e</sup> année, t. XXIX, n° 153, janvier 1935). — J.-G. GOULINAT, Les peintres de la réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle. — M. A.-DAYOT, Jacques-Emile Ruhlmann. — JAN TOPASS, Sur Whistler. — ANDRÉ SALMON, Othon Friesz à Saint-Malo. — HENRI CLASSENS, L'atelier de médailles de l'Ecole des Beaux-Arts.

**DER BAUMEISTER** (23<sup>e</sup> année, n° 1, janvier 1935). — La maison d'un peintre à Stuttgart. La maison Failer à Ganting. Maison de bois à Benberg. Maison Otto Knorpp, à Stuttgart-Sillenbuch. Logements de bois en Suisse. Maison de bois à Darmstadt. Maisons de bois norvégiennes. Villa sur le Danube, près de Vienne. Villa de week-end, à Vienne. Maison d'été à Oka, au Japon. Ancienne architecture de bois en Norvège.

**DIE KUNST** (36<sup>e</sup> année, n° 4, janvier 1935). — GEORG-JACOB WOLF, Julius Diez. — ULRICH CHRISTOFFEL, Le ton et la lumière en peinture. — HANS PELS-LENDEN, Le peintre Christian Rohlf. A l'occasion de son quatre-vingt-cinquième anniversaire. — FRITZ HELLWAG, Le pays nordique. Peintures de Gustav Hagemann. — J.-J. MORPER, Eglises modernes du territoire de la Sarre. — BRUNO KROLL, Le sculpteur Hermann Hahn. Deux maisons des architectes Kuhnert et Pfeiffer.

**PARNASSUS** (vol. VI, n° VIII, janvier 1935). — FORBES WATSON, Bryson Burroughs, peintre, mort

le 16 novembre 1934. — HELEN MC CLOY, Les valeurs humaines dans l'art des frères Pinto. — STEPHAN BOURGEOIS, L'artiste et ses dessins. — FORBES WATSON, L'art et le gouvernement en 1934. — ANANDA-K. COOMARASWAMY, L'arbre de Jessé et ses parallèles dans l'art oriental. — ALVAN-C. EASTMANN, Une image de Rishabhanatha du Digambara.

**APOLLO** (vol. XXI, n° 121, janvier 1935). — J.-G. NOPPEN, Verres à bière anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle. — RAIMOND VAN MARLE, Deux sculptures sur bois de Ferrare, du XV<sup>e</sup> siècle. Une Crucifixion de 1430 environ et une Vierge de Pitié. — WILLIAM KING, Catalogue des vases et des porcelaines chinoises de la collection de sir Percival David, par R.-L. Hobson. — LEO VAN PUYVELDE, Sur le nettoyage des peintures anciennes. — LOUIS GAUTIER, Céramique de Delft, à Lambeth. Le peintre Johannes Gaal. — MARY CHAMOT, L'art industriel britannique à Burlington House. — WILLIAM KING, Un sujet de Lancret sur une porcelaine britannique. — W.-G. MENZIES, L'état actuel du marché de la peinture. — ALEXANDER WATT, Notes de Paris.

**THE BURLINGTON MAGAZINE** (n° 382, vol. 66, janvier 1935). — SIR CH. HOLMES, L'art britannique et l'industrie. — OSKAR FISCHER, L'art et le théâtre. Influence du théâtre sur les représentations plastiques, au moyen âge. — G.-K. LUKOMSKI, Les synagogues de bois dans l'Europe orientale. — V. SLOMAN, La période indoue dans l'ameublement européen. Influence de l'Inde sur le mobilier, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. — LEIGH ASHTON, Un nouveau groupe de tissus sassanides.

**THE JOURNAL OF HELLENIC STUDIES** (vol. LIV, 1934, part. II). — J.-A.-R. MUNRO, Pélasgiens et Ioniens. — R. DELBRUECK et W. VOLLGRAFF, Un bol orphique. Il s'agit d'un bol d'albâtre appartenant actuellement à M. J. Hirsch, à Genève, et dont l'intérieur est orné d'un dragon autour duquel sont disposées seize figures nues en relief, le tout commenté par une inscription grecque empruntée aux hymnes orphiques. — M. N. TOD, Inscriptions à Cairness House. — H.-G.-G. PAYNE, Un Héraclès de bronze au Musée Benaki d'Athènes. Statuette du début du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, exécutée à Argos ou à Corinthe (cf. entre autres l'Héraclès Oppermann du Cabinet des Médailles de France). — A.-D. TRENDALL, Un cratère à volutes de Tarente. — J. JOHNSON, La réforme des poids et mesures par Solon. — H.-G.-G. PAYNE, L'archéologie en Grèce en 1933-1934.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD. L. M. Fortin, dir., 152, rue de Vaugirard, Paris 1935. — (Procédé Hivéllo, déposé.)



**Lisez**  
**BEAUX-ARTS**  
**Le Journal des Arts**  
et vous serez au courant de  
**TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE**

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

*Paraissant tous les vendredis*

**(4, 6 ou 8 pages, format journal, abondamment illustrées)**

*140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII<sup>e</sup>*

**ABONNEMENTS**

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art  
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

*Fondation Jacques Doucet*

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1932 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

*Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8<sup>e</sup>).*

# DUVEEN BROTHERS<sup>INC.</sup>

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW-YORK

720, FIFTH AVENUE